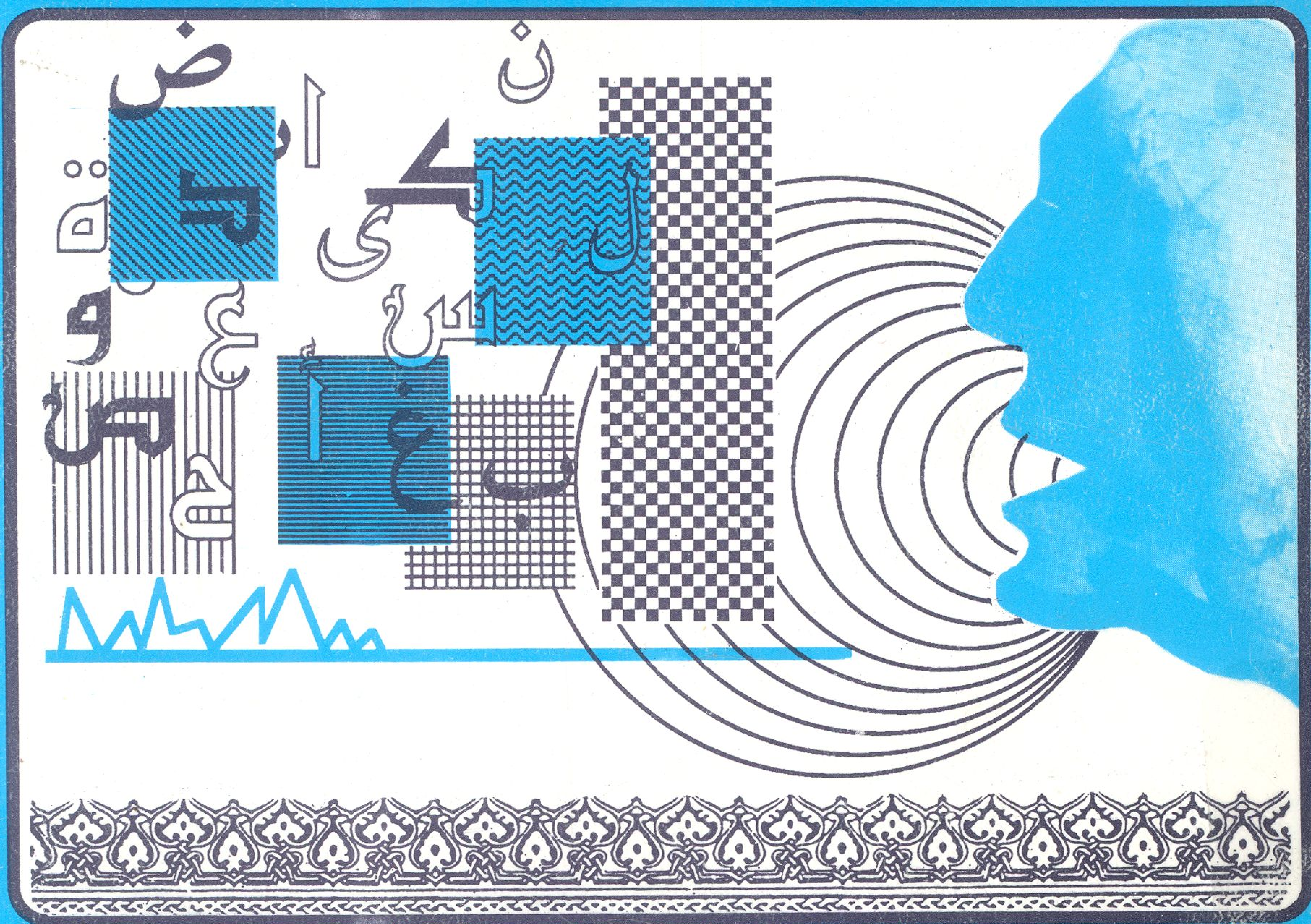
دراسات نقدية

فى

اللسانيات العربية المعاصرة



د. سعد مصلوح

الطبعة الأولى

١٤١٠ هـ - ١٩٨٩ م

دراسات نقدية

في

اللسانيات العربية المعاصرة

سعد مصلوح

الناشر

عالم الكتب

٣٨ عبد الخالق ثروت - القاهرة

إلى ذكرى

حنان

الحب الذي لا يموت

جاءت أحاديث، إن صَحّت فإن لها
شأنًا ولكن فيها ضَعف إسناد
فشاور العقل واترك غيره هَدرًا
فالعقل خير مشير ضمه النَّادي

شيخ المعرة

المحتوى

فاتحة الكتاب

الذى ينكر الصلة الواشجة بين حرية الفكر وحرية السياسة إنما ينكر معلوما من حقائق العلم والتاريخ بالضرورة ، ففى ظل سلطان الفرد المتأله تنتقل عدوى الديكتاتورية من القمة إلى السفح ، وتنتشر خلايا القهر السرطانية فى نسيج الحياة السياسية والفكرية فتهوى بها فى مهاوى العدم . فى ظل القهر دائما تتحد الذات بالموضوع ، ويصبح النقد لأى فكرة طعنا فى صميم الذات المفكرة ، وخطأً من شأنها ، ويرى كل حامل قلم فى نفسه ما يعجبه ، وينكر على غيره حق ترديد النظر فيما يقول ،ولا يتوانى عن عقوبة مرتكبى جريمة نقده ما استطاع الى ذلك سبيلا . وحينئذ تتفاوت العقوبة بتفاوت ما يتسنمه من مناصب ، وبحسب ما يملك من قدرة على الانتقام ، ويصبح جوهر الانتقام واحدا ، وإن اختلف مظهره بين انتقام القادرين وانتقام العاجزين .

من ثم لم يكن عجبا أن تزدهر الثقافة فى مصر، وتبرز أعظم الشخصيات تأثيرا فى مسارها بازدهار الحرية السياسية ،وأن تشيع السطحية والفراغ فى غياب الحركة النقدية التى تتابع فى إخلاص جهود أهل العلم ، وفى غياب تقبل هؤلاء للنقد برحابة أفق وسعة صدر . وهذه أدواء وبيلة ما أجدر العقل العربى أن يعافى نفسه من بلائها .

ولقد ضمنت هذا الكتاب طائفة من الدراسات النقدية ، تفرقت مواطن كتابتها ونشرها ما بين السعودية ومصر والجزائر والسودان والكويت ، ولكن جامعا يجمعها فى الموضوع والغاية . ذلك أنها محاولة لاستحياء معلم أصيل من معالم الثقافة العربية الاسلامية الزاهرة ، تلك الثقافة التى تفخر بوفرة تصانيفها فى الجدل والمناظرة ومسائل الخلاف فى سماحة نادرة ، يعبر عنها بعض أئمة العلم فيها بقوله :

"رأينا صواب يحتمل الخطأ ، ورأى غيرنا خطأ يحتمل الصواب".

وكان ذلك كله تحقيقا للقانون الالهى الذى يربط ما بين " دفع الله الناس بعضهم ببعض "، وقضية العمران فى الأرض ، ويجعل من هذا الدفع المانع للفساد قانونا يحكم الدين، والفكر، والسياسة . وإذا كانت مسافة الخلاف تبدو غير قابلة للتجاوز أحيانا = وكانت العبارة عنه قد جاءت صريحة تقصد الى غايتها قصدا لا عوج فيه ولا أمت ، دون جمجمة أو لجلجة أو التواء = فما كان ذلك منى إلا عن احترام للعقول التى أنتجت ذلك النتاج المتميز المستحق لأن يكون موضوعا للتأمل ، وللعقول الناقدة المتطلعة الى المعرفة، وهو احترام يوجب علينا ، نحن أهل العلم وطلابه ، أن نطّرح الزلفى والرياء،وأن ننبذ إليها فى الخلاف العلمى على سواء .

هذا، وقد تبدو الدراسة التى أديرت حول رسالة الأستاذ محمود محمد شاكر، بادى الرأى،بعيدة من مجال اللسانيات بمعناه الخاص . وهى كذلك بالفعل ، ولكنى وجدتها أصلح شئ لأن تكون مقدمة لجميع ما تلاها من دراسات ، إذ إن قضية الأصالة والمعاصرة فى الثقافة العربية هى المحور الذى تدور فى فلكه جميع قضايا الكتاب ومسائله .

ولقد قصدت بعملى هذا أن يكون حوارا لا مبارزة ، وأردت به وجه الحق لا الغلبة . ومعاذ الله أن أدعى لنفس فضيلة أمتاز بها على غيرى ، فربما كنت أعرف الناس بعيوبى . بيد أن الخلاف فى الرأى من طبائع العقول ، وبه - لا بغيره - تتسع الرؤية ، ويزكو العلم ، وتسفر الحقيقة .

سعد مصلوح

القاهرة فى الخامس من المحرم ١٤١٠ هـ
السابع من أغسطس ١٩٨٩ م

المبحث الأول

رسالة في الطريق إلى ثقافتنا

للأستاذ محمود محمد شاكر

عن مجلة "العربي"
الكويت - العدد ٣٥٣ أبريل ١٩٨٨

رسالة فى الطريق
إلى ثقافتنا

للأستاذ محمود محمد شاكر

فاتحة :

إن تعجب فعجب أن يحول الحول أو يزيد،على هذه الرسالة الجليلة الخطر - منذ ظهورها لأول مرة - دون أن تلقى ما هى حقيقة به من العناية الواجبة على كل مهتم بأمر الثقافة العربية ، مع توافر الدواعى الموجبة للحوار حولها، ذلك أنها رسالة تستمد أهميتها وخطرها من جهات عدة ، من مؤلفها، ومن موضوعها، ومن غايتها.

فأما مؤلفها فحسبك أن تسميه ولا تزيد، وأما موضوعها فهو ثقافة الأمة التى إليها تنتسب ،وتاريخها العقلى الضارب بأعراقه فى أطباق الزمن ، وأما مادتها فقد جلت عن أن تكون صحفا مجردة ، وأوراقا مرقومة، يجمعها جامعها كيفما اتفق ، ويصنفها نحوا من التصنيف ، ويقول فيه بما تؤديه اليه النظرة العجلى أو المتأنية. كلا ، فالرسالة هى فوق - ذلك رحلة عمر ، وتجربة حياة ، وهذا نوع من التأليف نادر جدًا، وخطير جدًا. وأما عن غايتها فقد أرادها مؤلفها بيانا من ناصح أمين لما يراه من فساد وبيل ، أخذ علينا حياتنا الأدبية من أقطارها، واستظهارا للعلل الخبيثة المنتجة لهذا الفساد فى محاولة دءوب لاستنقاذ أمة يراها هو وقد جرى تفريغها الثقافى على يد المستشرقين والمستعمرين من أبناء الثقافة الغربية الحاقدة على الإسلام وأهله ، وعلى يد المقهورين الحاطبين فى حبالهم من أبناء هذه الأمة على تعاقب الأجيال .

ويستبين مما سلف موقفه الرافض للثقافة الأوروبية رفضا قاطعا حاسما، يعالن به صاحبه الناس فى غير جمجمة ولا التواء فى هذه الرسالة ، بل فى مواطن أخرى كثيرة مما كتب ،بل فى كل ما كتب .

ملامح أساسية :

لكى نكون على ذُكْر من فحوى الرسالة ، رأيت أن أبدأ بعرض لأبرز المعالم التى تشكل قسماتها باختصار . وهذا العرض الموجز أمر واجب إذ به تتحقق غايتان ، أولاهما تيسير الرسالة لمن لم يقرأها، وتعريفه بما لها من جلال وخطر ، وأخراهما أن يكون مدخلا لطرح طائفة من الملاحظات أحببت أن يطلع الناس عليها، عسى أن أسهم بقولى هذا فى اختراق الصمت الذى أراه مطبقا عليها، كما أطبق من قبل أربعين سنة على منهج الشيخ الجليل فى كتابه عن المتنبى . وقد التمست معالم الرسالة فوجدتها بحسب ما هدانى اليه اجتهادى هى : (١) حد الثقافة . (٢) مراحل الصراع بين المسيحية الأوروبية والإسلام . (٣) تقويم الاستشراق . (٤) النهضة الإسلامية . (٥) تقويم الحملة الفرنسية وحكم محمد على فى مصر . (٦) فساد الحياة الأدبية ومظاهره .

مقومات الثقافة :

لقد ساق صاحب الرسالة تعريفا للثقافة تَغَيَّا فيه تحقيق الأمور الآتية : (١) إثبات السلطان المطلق للدين على ثقافة أهله . (٢) إثبات أن الدين هو المحرك الفاعل فى الصراع بين الأمم والثقافة المتباينة ، بل هو الفاعل فى حركة التاريخ البشرى كله . (٣) إثبات التداخل غير القابل للفصل بين الدين واللغة فى كل ثقافة . (٤) تزييف القول بوجوده "ثقافة عالمية (يشترك فيها جميع البشر ويمتزجون على اختلاف لغاتهم ومللهم ونحلهم وأجناسهم وأوطانهم . (٥) وجوب التمييز بن "الثقافة" و "العلم" أى " العلوم البحتة" ، إذ الأولى متعددة بتعدد الملل والنحل والثانى ميراث مشاع بين خلق الله جميعا.

وإعمالا للمفهوم السالف بيانه فى رصد مراحل الصراع بين المسيحية الأوروبية ودار الإسلام يتتبع المؤلف حلقات الصراع منذ المرحلة التى بدأت بهزيمة المسيحية فى أرض الشام ، أثر الفتوح الإسلامية الأولى ، إلى المرحلة التى أعقبت سقوط القسطنطينية فى يد المسلمين . وتميزت بالتخطيط الدقيق لغزو دار الإسلام ،واستبدال سلاح العقل والعلم، ثم المكر والدهاء بالمواجهة العسكرية المباشرة فى ميادين القتال . وقد أنتجت هذه المرحلة الأخيرة حاجة ملحة الى معرفة اللسان العربى وحيازة علوم المسلمين وبذلك ظهر فى ميدان الصراع ثلاثة أصناف من الرجال هم : المستشرقون والمستعمرون والمبشرون وهذه ثلاثة عند المؤلف " أخوة أعيان لأب واحد وأم واحدة " لاينبغى لأحد أن يفرق بينهم . بهذا يضع المؤلف نشأة الاستشراق فى سياقها التاريخى من مراحل الصراع . ويمهد الطريق للإبانة عن تقويمه للاستشراق منذ نشأته الأولى إلى أن تحققت له - فى رأيه - سيطرة فاعلة على التعليم والثقافة فى بلاد الإسلام .

ويصل المؤلف إلى أن عوامل النشأة والثقافة واللغة والدين والأهواء كلها أسوار مضروبة بين المستشرق والفهم النزيه للثقافة العربية الإسلامية ، ومن ثم ينفى عن جميع ما كتبه المستشرقون صفة " العلمية " كما ينفى عنهم صفة الأهلية . ويقرر أن المخاطب بكتبهم ودراساتهم هو المثقف الأوروبى لاغير ، وأن غايتهم هى الحيلولة بينهم وبين فهم الإسلام على وجهه الصحيح . ويرى أن المستشرق بذلك غير مذموم فعله لأنه خدم به دينه وثقافته وأهله أما الحقيق بالمذمة فهم توابعه من المنتسبين إلى العروبة والإسلام .

بداية أم نهاية :

والمؤلف ينفى نفيا قاطعا أن تكون الحملة الفرنسية على مصر هى بداية التاريخ للنهضة الحديثة ، على ما هو شائع لدى جمهرة الباحثين ، بل هى البداية الحقيقية لنكبة مصر ودار الإسلام ، ويأبى ثانيا أن يخلع على محمد على " صفة المؤسس لمصر الحديثة " ولا يرى فى " رفاعة الطهطاوى" زعيما من زعماء التنوير والتحديث . وهو يرى أن النهضة ولدت إسلامية عربية خالصة حين بدأ إحساس بالخطر المحدق يداخل عددا من أعلام الثقافة ، فانبعثوا يحاولون إصلاح الخلل فى " اللغة " وفى علوم الدين و " العقيدة" و " علوم الحضارة " ويجعل على رأسها خمسة من الرجال " عبد القادر البغدادى" و " الجبرتى الكبير" و " محمد بن عبد الوهاب " و " المرتضى الزبيدى" و "الشوكانى" . ويرجع بهذه النهضة إلى مابين القرن السابع عشر الميلادى وأوائل القرن التاسع عشر، فهى عنده نهضة معاصرة للنهضة الأوروبية، وكانت توشك أن تؤتى ثمارها. ومن ثم كانت الغاية من الحملة الفرنسية هى وأد اليقظة فى مهدها فكان تدمير القاهرة ،ونهب المخطوطات والقضاء على المماليك ، " أكبر قوة مقاتلة فى دار الإسلام بعد قوة دار الخلافة" كان ذلك على يد بونابرت. أما " محمد على" فعلى يده وئدت النهضة الداعية إلى صفاء العقيدة فى جزيرة العرب ، وشقت دار الخلافة ، وعزل الأزهر وشيوخه من قيادة الأمة ، وبرزت فكرة البعثات العلمية التى هى – عنده – رجس من عمل شياطين الاستشراق والإستعمار . وكان " رفاعة الطهطاوى" منفذ سياستهم ، وحامل وزرها بإنشائه " مدرسة الألسن " وإحداثه صدعا مبينا فى ثقافة الأمة ، بقسمتها إلى شطرين متباينين . ثم جاء الاستشراق الإنجليزى ليرث دور الاستشراق الفرنسى ، ويرسم رمزه " دنلوب " لمصر سياسة تعليمية وضع بها أسس التفريغ الثقافى

الكامل لجيل طلاب المدارس من تاريخهم كله . وبذلك انتهى الأمر إلى ما نحن عليه الآن من فساد وبيل فى الحياة الأدبية من كل وجه فى المنهج الأدبى ، والنتاج المسرحى والقصصى . وأصبح السطو فى رأى المؤلف سنة متبعة سن تقاليدها شيوخ كبار، وشاعت الثرثرة والاستخفاف والقضايا الهزلية كقضايا " الموقف من الغرب" و"الأصالة والمعاصرة" و "الثقافة العالمية" ، فكان كل ذلك مسوغات للقطيعة التى أرادها بينه وبين الثقافة الأوروبية ، ولرفضها رفضا حاسما قاطعا لا لجلجلة فيه ولا التواء .

أما وقد عرضنا منهج الشيخ الجليل ، وأبَنَّا عن رحلته الناصبة وراء هذا المنهج، فقد صار لزاما أن نتأمل ونحاور ونناقش ولا يأس على المناقش إن شاء الله ، إن هو جاوز الصواب أو جاوزه الصواب وهو أمر وارد على كل حال ، مادام الحق بغيته ، وإخلاص النية فى الفهم عن شيوخه هِجِّيراه . ومن زكاة العلم الواجبة على شيوخه الذين أحكمتهم التجربة ، وصهرتهم المحن أن يأخذوا بيد المتفقه فى السبل المخوفة ، فإنى رأيت أكثر هذا الناس وكأنه المعنِيُّ بقول الشاعر القديم .

صَعْدة نابتة فى حائر
أينما الريح تُمَيِّلها تَمِل .

المنهج وما قبل المنهج

أبان المؤلف فى أكثر من موضع فى هذه الرسالة وغيرها عن تصوره للمنهج العلمى ، أو ما يؤثر تسميته " ما قبل المنهج" وهو بعبارة المؤلف " ينقسم إلى شطرين :

شطر فى تناول المادة ، وشطر فى معالحة التطبيق ،(٣٤) ويقوم الشطر الأول على جمع المادة على وجه الاستيعاب المتيسر، ثم التصنيف والتمحيص ثم التحليل الدقيق لتمييز صحيحها من زائفها. أما شطر التطبيق فيقتضى إعادة ترتيب المادة ، واستبعاد كل احتمال للخطأ. ووضع الحقائق فى مواضعها الحقة. ويزيد المؤلف هنا أن شطر التطبيق هو الميدان الفسيح للخلاف العلمى ، واصطراع العقول والحجج ، ونشأة ما يسمى " المناهج " و " المذاهب ".

وهنا ترد أمور جديرة فى ظنى بالتنويه : أولها أن هذا المنهج لا خلاف على صدقه وحجيته ، وهو أكثر شىء صلاحية للبحث التاريخى ، ونقد النصوص ، ولكنه لايستثنى مناهج أخرى ، ولا يسد مسدها ، فلدينا المناهج الوصفية والتجريبية والفلسفية والمقارنة والتنبوّية والإحصائية. وكلها ممكن وقوعه فى مجال درس الثقافة وعلوم الانسان. كذلك تتجاوز القضية إطار منهج بعينه لمسألة بعينها فى علم بعينه إلى دائرة أوسع تتصل بتصنيف المناهج ووسائل البحث ، والتماس الأسس المعرفية لاختلافها، ومشكل العلاقات بين العلوم، ومشكل العلاقة بين العلوم ومجالات المعرفة مع اختلافها، وبحث المسائل التى تستوجب تضافر أكثر من علم أو منهج لدراستها ، ويشكل هذا كله كيانا لعلم قائم برأسه هو علم المناهج. وثانيهما أن الخلاف العلمى فى البحث التاريخى ونقد النصوص قد يقع فى شطر المادة كما يقع فى شطر التطبيق ، إذ إن جمع المادة لا يستوى فيه حميع البشر ، بله التصنيف والتمحيص والتحليل.

ويرجع التفاوت إما لاختلاف القدرة ، وإما لتفاوت الإمكان المتاح ، وإما لاختلاف وجهات النظر حول حجية المصادر ودرجة الثقة

بها أو اختلاف مراتب الأدلة . وقد يكون مرد الخلاف إلى تباين الأصول المنهجية أو المذاهب ، وهو ما جعله المؤلف واقعا في شطر التطبيق . وهنا يلزم الدور والتسلسل .

وثالثها : أن هذا المنهج إذا أعمل على وجهه في كثير من القضايا التي أثيرت في الرسالة بأن جمعت المادة على وجه الاستيعاب المتيسر فإن عمود الصورة الحادثة يوشك أن يختلف اختلافا كبيرا عن الوجه الذي وردت به فيها . وما أظن المقام متسعا لكلام شديد التحصيل والتفصيل في جميع ما طرح من قضايا ، بيد أني سأحاول الإبانة عن نفسي بقدر ما يسمح المقام .

نظرة أحادية

يبدو لي أن رجع جميع أشكال الصراع بين الأمم والثقافات إلى عامل واحد يراد له أن يكون سبب الأسباب هو أمر قبوله من أصعب الصعب ، يستوي في ذلك أن يكون العامل هو الدين أو القومية أو الاقتصاد أو ما شئت من عوامل . هذه النظرة الأحادية في تفسير حركة التاريخ تواجه القائلين بها ، بمصاعب أحسب أن تجاوزها ليس باليسير . ذلك أن فيها تبسيطا شديدا لعالم معقد تتصادم فيه المصالح والعقائد والأهواء والانتماءات . وقد يكون عامل من هذه العوامل أكثر ظهورا للعيان في مرحلة بعينها ، وقد يراد له أن يكون قناعا ساترا لعوامل أخرى أشد منه خطرا وأعلى شأنا ، لكن ذلك ما ينبغي له أن يحجب عنا أن حقيقة الصراع معقدة ، وخيوطه مشتبكة ألفاف . وجمع المادة على وجه الاستيعاب المتيسر ، واعتبار ما لم يكن منها موضع اعتبار عند

النظر فى القضية ، يقودنا إلى هذه النتيجة لا محالة. وأحسب أن هذا هو موطن الخلاف الذى يدفعنا إلى إيراد عدد من الأسئلة على الرؤية المطروحة فى الرسالة .

يرد المؤلف أسباب النهضة الأوروبية إلى صراع الغضب المشتعل بعد فتح القسطنطينية ، " ويرى أن صراع الغضب المشتعل بلهيب البغضاء والحقد هو وحده الذى صنع لأوروبا كل شئ الى يومنا هذا (٦٨) والذى لا شك فيه أن الدين كان حاضرا فى ميدان الصراع . ولكن رد النهضة إلى الصراع الإسلامى المسيحى وحده يوجب أن تكون النهضة العلمية قد تمت فى كنف الكنيسة ومَهْدِيٍ من تعاليمها ، وبتنظيم وتنسيق منها ، أو أن تكون رموزه من ذوى النزعة الدينية العميقة ، أو هو يوجب على أقل تقدير أن لاتقف الكنيسة موقف المعارضة والتقييد والقمع من كل مكتشف أو مخترع أو ذى فكر حر إذا لم يكن موقفها هو التعزير والنصر . غير أن حقائق التاريخ تؤكد أن الكنيسة لم تكن فى أفضل أحوالها إبان عصر النهضة ، وأن الانقسامات الدينية فى معسكر المسيحية كانت آنذاك من أبرز ملامح العصر ظهورا . وكان الصراع مشبوبا بين الكاثوليكية والبروتستانتية ، وبين الأرثوذكسية والأتروذكسية ، وبين المتدينين فى مجموعهم والاتجاهات العقلانية وأديان الطبيعة التى تثبت وجود الله وتنفى الوحى ، وغير ذلك من البدع .

واندلعت حرب دينية فى فرنسا دامت ثلاثين عاما ، (١٥٦٢-١٥٩٣) أهلكت الحرث والنسل ، ويزيد الأمر تعقيدا صراع الكنيسة مع العلم حين تورطت السلطة الكهنوتية - وعلى رأسها البابا نفسه فى تبنى آراء تعارض صحيح العلم والثابت بالتجربة ، فكان اضطهاد العلماء ، ولم يتخلص كوبرنيكوس من قبضة الكنيسة

إلا بالموت ، وأُحرِق جوردانو برونو ، وسُجن جاليليو، وحمل على إنكار ما ثبت لديه من حقائق العلم . وحاصل القول أن المسيحية والكنيسة كانتا فى محنة حقيقية مع عصر النهضة . وأن علماء النهضة تحيزوا إلى جانب النور القادم لهم من أرض الاسلام على حساب المسيحية والكنيسة وعلى غير رغبة منها .

وطردا للنظرة الأحادية فى تفسير الصراع ، يرى المؤلف أن " الدين " و " اللغة " هما أبلغ العوامل فى تشكيل كينونة الانسان منذ النشأة الأولى ، وأنهما متداخلان فى كل ثقافة تداخلا غير قابل للفصل ،وشطر القضية الأولى لا اعتراض عليه ، أما التداخل غير القابل للفصل بينهما فلا يصدق إلا على الثقافة العربية الاسلامية ، ولكنه بالنسبة للمسيحية ليس كذلك بقين ، فالقوم لا ينسبون اعجازا لغويا لكتبهم المقدسة ، ولا يرون مذمة ولا نقيصة فى ترجمتها من لغة إلى لغة . بل إلى ما كان يعد آنئذ من لهجات اللاتينية . ولقد كانت هذه الترجمة عند مصلحيهم وسيلة لكسر احتكار رجال الكهنوت فهم أسرار الدين ، ولرفع الوساطة بين الرعية والعقيدة ، فهى عندهم إذن ضرب من العبادة . أما العربية والإسلام فكانت وثاقة العروة بينهما مفاجأة لأهل الاستشراق . ولم تصح لهم ولا لغيرهم محاولة لنقضها .

الحملة الفرنسية على مصر

وتقويم الحملة الفرنسية على مصر شاهد آخر على أن أحادية التفسير للصراع لا يمكن أن تقبل على علاتها . ذلك أن هذه الحملة لم تكن واحدة الغزوات فى حياة نابليون . لقد دوخ بونابرت أكثر ممالك أوروبا وانساحت جيوشه فيها .

ولم يكن عنف اجتياحه للنمسا وإيطاليا بأقل من عنف اجتياحه لمصر . ولم تمنعه مسيحيته من أن يفتك بجيش البابا فى " أنكونا " ، وأن يبتلى البابا بالنفى والسجن ، ويصادر أملاكه كلها ويضمها إلى النظام الإدارى الفرنسى ، فما الذى يمنعه إذن أن يفعل بالقاهرة وبالأزهر وبطلاب العلم فيه ما فعل ؟ وهذا هو فيشر فى كتابه " تاريخ أوروبا فى العصر الحديث " يقول : "أن نابليون لم يكن رحيما متلطفا فى معاملة أبناء وطنه الإيطاليين ، فقد نهب متاحفهم وأروقة قصورهم وانتزع من جيوبهم آخر فلس بضرائبه الباهظة ومطالبه العسكرية ، وقمع بقسوة بالغة أقل مقاومة لسلطانه " يضاف إلى هذا أن الثورة الفرنسية التى أنجبته لم تكن على وفاق مع الكنيسة ، بل عادتها ، وصادرت أملاكها ، وجعلت انتخاب رجال الكهنوت من الأمور المدنية ، وحظرت على رعيتها الاعتراف بأى سلطان كنسى خارج فرنسا ، وتدلنا حوادث التاريخ على أن حكومة الإدارة الفرنسية كانت قد دعت نابليون إلى غزو انجلترا نفسها ، لكنه عدل عن ذلك إلى غزو مصر حين اتجه وهو بإيطاليا بأنظاره إلى الشرق كما فعل الإسكندر الأكبر . وكانت مصر والمصريون وبلاد وشعوب أخرى كثيرة ثفال الرحى ولُهْوتها لصراع يدور بين قطبى المد الاستعمارى آنذاك . ويستبين من ذلك أن نابليون لم يكن رسول الكنيسة والصليبيين الى مصر بالاصالة ،ولكنه الصراع الدنيوى الجشع وأحلام التسلط والغزو، وغطرسة المستعمر وغروره .

وقُلْ مثل ذلك فى حروب " محمد على" وقمعه للصحوة الاسلامية فى جزيرة العرب ، إذ يذكر الاستاذ الجليل مماطلته تركيا حين دعته لقمعها واستجابته لسلطان القناصل ، ولكنه يمر مرور الكرام بحروبه فى المورة وقمعه لحركة التمرد المسيحى فى البلقان ضد دار الخلافة . ترى هل صادفت هذه الحرب هوى من الكنيسة

والمستشرقين والقناصل ؟ . ولماذا تقع الملامة فى حروب الجزيرة على أم رأس محمد على ، ولا تنال دار الخلافة حامية الإسلام والمسلمين ؟ . إن مفتاح القضية كلها هو الأطماع السياسية . ورغبة محمد على بوراثة حلم نابليون الغابر، فلقد كان الرجل صادقا مع أطماعه ، بل إنه لم يتورع فى سبيلها عن محاربة دار الخلافة نفسها حين اجتاحت جيوش ابنه إبراهيم الشام وآسيا الصغرى .

أما الصراع بين نابليون - ومن بعده محمد على - وبين المماليك فلنقرر مطمئنين أن أى مذمة تشيل بها كفة الرجلين ليست بالضرورة محمدة يثقل بها ميزان المماليك ، وأن الحملة الفرنسية وحكم محمد على بالنسبة لمصر لم يكن شرا محضا . وما شأن الحملة الفرنسية فى ذلك إلا كشأن الحروب الصليبية بالنسبة لأوروبا على نحو ما يقرره الشيخ الجليل (٦١، ٦٢) فالصدام كان أمرا لا مفر منه . ولم تكن لدار الاسلام حيلة فى دفعه . وكان " التحديث " و " الابتعاث " و" إنشاء" مدرسة الألسن" وسائل فى المواجهة لم يكن ثمة غنى عنها . وهى وسائل إلا تكن خيرا محضا فليس من الانصاف أن نعدها شرا محضا أصاب " الثقافة المتكاملة " فى مقتل . إذ ما الثقافة المتكاملة ؟ وما خصائصها عند المؤلف ؟

الثقافة المتكاملة

ان مفهوم " الثقافة المتكاملة " هو عندى معضلة من معضلات الرسالة ، إذ يتردد وصفا ملازما للثقافة العربية فى أطوارها

المختلفة الى أن أنتهت الى ما يسميه المؤلف " عصر النهضة الإسلامية" . والذى نعلمه علما ليس بالظن أن هذه الثقافة المتكاملة ، وإن تكن عربية النشأة على أرجح الأقوال لم تكن خالصة العروبة فيما تلا ذلك من أطوار. بل إنها نتيجة مباشرة لحوار علمى حضارى بينها وبين ثقافات الأمم السالفة . وهكذا يلقننا أسلافنا درسا ما أحوجنا الى استيعابه فى هذا الزمان ، فهم لم يضعوا أصابعهم فى آذانهم ، ولم يستغشوا ثيابهم ، بل أفادوا من غيرهم لثقافتهم ما طوروا به أعرق العلوم العربية والإسلامية كالنحو والنقد والبلاغة وأصول الفقه وعلم الكلام ، بله الفلسفة والطب والرياضيات والبصريات وغيرها من العلوم الحادثة. وكان لهم من دينهم وثقافتهم ضابط يحدد للعقل المسلم المتطلع للمعرفة ما يأخذ وما يدع ، وحاولوا التوفيق بين العقل والنقل، وبين الشريعة والحكمة . وهذه هى سنة الله فى التطور ، فلا نعرف ثقافة تطورت وتحددت من داخلها فحسب دون أن تتلاقح أفكارها وعلومها مع الأفكار والعلوم الناشئة فى ثقافات غيرها.

ونعم صدق المؤلف حين نفى إمكان وجود " ثقافة عالمية" يشترك فيها البشر كافة ، ولكنه من الصحيح أيضا أنه لا وجود لثقافة منطوية منعزلة عن سائر ما يعج به العالم من ثقافات . والمؤلف إذ يقرر محقا إمكان التحاور والتناظر والمناقشة بين الثقافات المتباينة (١١٢) وضرورة أن يكون التجديد" حركة دائبة فى داخل ثقافة متكاملة" (٢٣٧) إنما يقرر حقيقة تشفى النفس وتبرىء السقام. ولكن هذه النظرة المتسامحة تئول إلى نهاية غير متوقعة حين يثبت للمستشرق حقه فى أن يكون مستفيدا مناقشا، وينكر عليه أن يكون دارسا (١١٤) ولا أدرى كيف تكون استفادة ومناقشة من غير بحث ودراسة . وإذا كان ذلك لايكون، وكان الخطأ واردا على اجتهادات البشر، فليس ثمة ما يدعو إلى الخوف والفزع إلا إذا افتقدنا الثقة بما فى أيدينا، وكان تراثنا

فى أعيننا هشيما تذروه الرياح . ولماذا نفترض دائما أن إقامة جسور الاتصال بين ثقافتنا وغيرها من الثقافات تهديد لهـــا ؟ ولماذا نظل ننظر الى ثقافتنا نظرتنا إلى دمية يتلعب بهـــا الغرباء الحاقدون على العروبة والإسلام ؟ هل لى أن أطمئـــن الأستاذ الجليل فأقول : إنى لأعرف قوما يخطئهم الحصر قد زادهـم الاطلاع على ثقافة الغرب إيمانا مع إيمانهم بقيمة ما لديهـم ، وجلى لهم عظمة العقلية العربية المسلمة فى أجلى صورها؟ .

حوار الثقافات

ولعل من أظهر قسمات الرسالة تضييق المؤلف لمجال العلاقـة بين الثقافة العربية وثقافة الغرب المعاصرة حتى حصرها فى قضية الاستشراق والمستشرقين . ومن ثم وصل نسبها بقضية الاستعمـــار والتبشير ، ثم انه استصحب مرارة تجربته الأولى مع قضية الشعـر الجاهلى ليصل بها فى النهاية الى تعميم لا مسوغ له باعتبـــار قضية " الأصالة والمعاصرة" تشدقا بالأوهام وتغريرا بالعقـــول. ومجال العلاقة بين الثقافتين عندى وعند كثيرين أرحب وأعقد مـن أن تحصر بين أسوار الاستشراق . إذ هى علاقة تنتظم جميع ما أنتجه الفكر الغربى من نتاج فى ميادين الدراسات النفسية والاجتماعية والانسانية والأدبية والعلوم البحتة . ولا أحسب أن الفصل الحاسم الذى أراده بين " الثقافة " و"العلم" يمكن أن يثبت فى هذا المجال فالعقلية المبدعة كل مركب . وجسم متناسق التركيب ، معقـــد العلاقات متعدد الوظائف . وهذا كله هو موضوع الحوار الذكـــى بين الثقافات المتباينة ، لذلك كان حصر القضية فى مجـــال الاستشراق وحده تخصيصا بلا مسوغ ، كما أن استصحاب تجربته مع قضية الشعر الجاهلى فى النظر إلى مجمل العلاقة بين الثقافتيـــن

وتقويمها هو فى ظنى تعميم بلا مسوغ . ولقد رجعت هذه التجربة المريرة صاحبها الى نوع من المجاهدة يشبه المجاهدات الصوفية، وولدت لديه منهجا شديد الخصوصية والتفرد على نحو يصعب معه تحويله الى منهج عام يحكم خطط التعليم والبحث العلمى فى مدارسنا وجامعاتنا، حتى إننى كدت لفرط حيرتى بإزائه أن أناشد الأستاذ الجليل إبراء لذمته أمام دينه وأمته، أن يخرج للناس كتابا يصوغ لهم فيه تصورا محددا قابلا لأن يستبدل به ذلك النظام الذى صنع - فى رأيه - على عين المستعمرين والمستشرقين، والذى يقول عنه " اننا لا نزال نسير عليه مع الأسف إلى يومنا هذا" .

إن الذى أراه هو أن اتساع دائرة الابتعاث ووفرة المجيدين للغات الغرب والمطلعين على ثقافته غير كثيرا من مظاهر الفساد التى لحظها المؤلف فى بداية تجربته، فلا " السطو" أصبح متاحا مهما استخفى به صاحبه وبالغ فى تمويهه، ولا الدعوة الى التبعية وانسلاخ الأمة من كينونتها تجد سميعا مطيعا، ولم يعد لأحد - مستشرقا كان أو غير مستشرق - قول فى مسألة يمكن أن يتلقى بالتسليم والإذعان الخاشع، ولم تعد ثقافة الغرب هُوَلَةً يخافها الناس وتنخلع لها القلوب . نعم إنها واقع نعيشه ويفرض نفسه فى عالم اليوم، ولا يحل مشكلنا معها أن ننظر اليها على أنها " سامرية" يقال فى شأنها " لا مساس" فالرفض أو القبول أو التعديل فى أى مشكل فرع عن تصوره ولا يمكن أن تكون صيغة العلاقات الدولية المعقدة فى زماننا هى الصيغة نفسها التى حكمت الدنيا فى عصر الحروب الصليبية أو الحملة الفرنسية .

نعم إن قضية المواجهة بين ثقافتنا وثقافة الغرب حق وليست من أوهام الخيال . وثقافتنا مطالبة بتجديد نفسها، وبمواجهة عاقلة رصينة لمتغيرات كثيرة لم تكن من قبل،

وبدفاع رشيد عن كينونتها وشخصيتها المتميزة ، وبدور فاعل في تشكيل الحضارة الانسانية المعاصرة ، بيد أن صلاح آخر هذا الأمر لا يكون إلا بما صلح به أوله . ألا هو الحوار الذكي ، والانفتاح المنضبط على ثقافات البشر، من موقع الثقة بالنفس ، والوعي بالخصوصية ,وتحديد المعيار الضابط لما نأخذ وما ندع ، وبالتمثل الصحيح لأي زاد ثقافي غريب حتى يستحيل في جسد الأمة زكاء ونماء وعنفوانا. وأحسب أن هذا هو الدرس الذي لقننا إياه أسلافنا العظام ليجعلوه لنا تذكرة ، وتعيه أذن واعية .

المبحث الثانى

دراسة تقويمية

فى مشروع معجم علم اللغة "اللسانيات"

إنجليزى ـ فرنسى ـ عربى

المقدم من مكتب تنسيق التعريب إلى مؤتمر التعريب الخامس

أعمال الندوة التمهيدية لمؤتمر التعريب الخامس .

الجزائر ـ نوفمبر ١٩٨٣ .

دراسة تقويمية

فى مشروع معجم علم اللغة "اللسانيات"

إنجليزى - فرنسى - عربى

المقدم من مكتب تنسيق التعريب إلى مؤتمر التعريب الخامس

فاتحة :

المشروع المقدم إنجاز كبير طال انتظار المشتغلين بمجال الدراسات اللغوية له . وهو محاولة جادة لتجميع الجهود وتنسيقها والإفادة من تنوع الاجتهادات واختلافها فى تشكيل معجم موحد يسترشد به الدارسون ،ويرفع عن أعناقهم إصر التردد والحيرة إزاء تسمية ما يواجههم من مفاهيم وتطورات ومناهج، ويجمعهم على لغة مشتركة تيسر عليهم سبل التفاهم بعد أن وقف هذا التنوع فى كثير من الأحيان عائقا لايستهان به فى وجه حركية التطور بهذا المجال الهام من مجالات العلم فى العالم العربى مشرقا ومغربا.

ولاشك أن جدية المحاولة تغرى بجدية القراءة ،بل إن من الانصاف لكل جهد مبذول أن يجد عينا بصيرة وأذنا سميعة تشاركه المحاولة ،وتفتح فى المسألة الواحدة أبوابا من المناقشة المثمرة لاشك فى جدواها لإنضاج المشروع وجعله فى صورة أقرب ما تكون إلى الكمال المنشود.

وتنتظم الملاحظات الواردة بهذه الدراسة فى عدة مسائل على الوجه التالى :

١) منطلقات أساسية للملاحظات الواردة بالدراسة .

٢) مصطلحات يقترح إضافتها إلى المشروع .

٣) مقترحات بشأن المصطلحات التى وردت فى المشروع بلا تعريب أو نقلت بحروفها الأجنبية .

٤) أبدال أخرى لمقترحات وردت بالمشروع .
٥) تصحيح لبعض المقابلات العربية التى لا تتفق تماما مع المصطلحات المعربة .
٦) حول إيجاد علاقة منتظمة بين المصطلحات المختلفة فى المجال الواحد.
٧) هل يمكن استغلال تعدد الاجتهادات فى تدقيق المفاهيم المتداخلة وتحرير المصطلحات المقترحة لتعريبها؟

ونأخذ الآن فى الوفاء بهذه النقاط السبع فى الفقرات الآتية على الترتيب : -

١ - <u>منطلقات أساسية للملاحظات :</u>

تقوم هذه الملاحظات على عدد من المنطلقات يمكن إيجازها فيمايلى : -

(١) تحقيق التوازن بين مجالات البحث اللغوى المتعددة . وفى هذا الصدد لوحظ أن علم الأصوات التجريبى وعلم الأسلوب، لاسيما الفرع الإحصائى منه لم يحظيا بعناية كافية على حين حظيت المستويات الصرفية والنحوية والدلالية باهتمام ظهر أثره واضحا فى عدد المصطلحات التى اختصت بها .

وتحاول الدراسة الإسهام فى تحقيق التوازن بما تورده فى الفقرة ٢ تحت عنوان :
" مصطلحات يقترح إضافتها ".

(٢) محاولة إيجاد علاقة منتظمة بين المصطلحات المختلفة فى الباب الواحد بحيث يتخطى المشروع مرحلة تعريب مصطلح بمصطلح إلى إيجاد منظومات مصطلحة . وقد تصلح هذه الطريقة أساسا فيما بعد لمك ما قد يَجِدُّ فى هذا المجال من مصطلحات ،وتشكل ملامح فلسفة عامة يسترشد بها الدارسون فيما يواجههم من مشكلات المصطلح التى لم يعرض لها المشروع .

(٣) كانت الترجمات المقترحة للمصطلحات اللغوية قد تنوعت - بل تضاربت احيانا - وانطلقت فى تنوعها هذا من احتهادات فردية أو مدرسية أو إقليمية جعلت من العسير على القارئ العربى فى المشرق والمغرب أن يتابع نتاج أخيه متابعة تخلو من العناء والمشقة ، وصار من الصعب عليه اختراق حاجز لغة البحث للوصول إلى المضمون المراد وتطمع هذه الدراسة إلى الافادة من هذا التنوع وإلى استثمار محنة المعاناة العربية مع المصطلح المعرب بتحويلها إلى ذخيرة ورصيد يمكن اللجوء إليهما لفك الاشتباك بين المفاهيم المتداخلة من جهة ، واختصاص كل منها بمصطلح محدد.

وقد أفردت الفقرة السابعة من هذا التقرير لإيضاح المقصود من هذا الأمر .

٢ - مصطلحات يقترح إضافتها:

وتشمل مصطلحات فى علم الأصوات والأسلوب (لاسيما الفرع الإحصائى) مما يتضمنه المشروع . وجدير بالإشارة أن هذه المجموعة (١٤٠ مصطلحا) هى ما أمكن جمعه من مصادر محدودة وثمة غيرها كثير مما يمكن الحاقه بالنص المقترح:

1. Acoustic power — القوة الأكوستية

قطاعات اتساع الذبذبة (فى التحليل الطيفى والذبذبى)

2. Amplitude sections

3. Arytenoid cartilage — الغضروف الهرمى

4. Band width — عرض الحزمة الصوتية

عرض نطاق الموجات

5. Breathey speech — كلام نَفَسى

6. Bronchi — الشعب الهوائية

7. Bundles of isoglosses

نقط الجذب (أو التجمع) فى الحدود اللهجية ،

نقط الحدود اللهجية المتجاذبة

8. Categorical rule — قاعدة جبرية

9. Orinoid cartilage — الغضروف الحلقى

10. Cross affiliation

انتماء اجتماعى متقاطع (متعدد)

(متعارض)

11. Complex harmonic — موجة توافقية حركية

12. Compression — ضغط

13. Content analysis — تحليل المضمون

14. Continuum — كم متصل(كتابى أو صوتى)

15. Cumulative curve

منحنى التراكم(فى علم الأسلوبيات الإحصائية واللسانيات الكمية)

16. damped filter — مرشح مضحمل

17. damping curve — منحنى الاضمحلال

18. decremental curve — منحنى التناقص

(فى الأسلوبيات الاحصائية واللسانية الكمية)

19. diaphragm — حجاب حاجز

20. disputed authorship — تحقيق نسبة النص الى المؤلف

21. distributionaliits

التوزيعيون(أصحاب اتجاه فى التحليل الفونيمى

فى مقابل الطبيعيين)

22. dynamic stylistics. — الأسلوبيات التطورية

23. ear drum — طبلة الأذن

24. electro-myography — الراسم العضلى

25. emotional function — وظيفة انفعالية
26. epiglottis — لسان المزمار
27. eustachian tube — قناة استاخيو
28. explicit comparison implicit — مقارنة صريحة فى مقابل مقارنة ضمنية (الأسلوبيــــات)
29. extensity — استمرارية (زمنية) بدل duration
30. external ear — أذن خارجيـــة
31. fasiclles of isoglosses — نقط الجذب (فى الحدود اللهجية)
32. filter — مُرشِّـــح
33. filtering — ترشيح
34. forced vibration — اهتزاز قسرى(اضطرارى)
35. formant transition — حزمة انتقاليـــة
36. free vibration — اهتزاز حــــر
37. genuine dialogue — الحوار الطبيعى
38. glottograph — الراسم الحنجرى
39. grammatical model — الطراز القواعدى (النحوى)
40. grammatical stylistics — الأسلوبيات النحوية
41. group affiliation — انتماء اجتماعى متجانس(فى علم اللغة الاجتماعى).
42. half-powerpoints — نقطتا منتصف القوة
43. harmonic analysis — تحليل توافقـــى
44. hypopharynx — البلعوم السفلى
45. Implicit comparison — مقارنة ضمنية (فىمقابل مقارنة صريحة explicit comparison (الأسلوبيـــــات)

46. inaudible sound wave موجات صوتية غير مسموعة
47. in phase waves موجات متحدة الطور
48. intonograph الراسم النغمى
49. joints of the larynx مفاصل الحنجرة
50. juncture grapheme حرفيم المفصل
(مثل البياض المتروك بين كلمتين للتمييز بين :
عضنا الدهر بنابه - ليت ما حل بنا به)
51. laryngeal cartilages غضاريف الحنجرة
52. limits of tolerance حدود السماح
margin of security الحدود المسموح بها(بديل)
53. line spectrum الطيف العمودى
54. literary discourse خطاب أدبى
55. literary style أسلوب أدبى
56. longtitudinal wave موجة طولية
57. mesopharynx البلعوم الاوسط
58. middle ear أذن وسطى
59. modulator variable oscillator. جسم متنوع الذبذبات
60. muscles of the larynx عضلات الحنجرة
61. myelastic aero-dynamic
نظرية المرونة العضلية وديناميكية الهواء (فى تفسير الجهر).
62. narrative writing كتابة سردية
63. narrow band حزمة موجية ضيقة
64. natural frequency تردد طبيعى
65. neuro-musclar theory
النظرية العصبية - العضلية فى تفسير الجهر.
66. neutral expression تعبير محايد
styless expression تعبير غير متأسلب
67. non repetitive wave موجة غير منتظمة
aperiodic wave

68. non resonance place theory نظرية المكان غير الرنينى
69. nosopharynx البلعوم الأنفى
70. octave طبقة صوتية (فى السلم الموسيقى)
71. out of phase waves موجات غيرمتحدة الطور
72. over-all ratio
النسبة الكلية (فى الأسلوبيات الإحصائية واللسانية الكلية).
73. pass-band of the filter نطاق تمرير المرشّح
74. pattern play-back قارئ الرسم الطيفى
75. (phonemic deviations) انحرافات فونيمية
(allophones)
75. physicalists
الطبيعيون (أصحاب اتجاه فى التحليل الفونيمى)
فى مقابل التوزيعيين
(distributionalists)
76. poetic diction معجم شعرى
77. practical width of the filter
العرض العملى للمرشح
78. pragmatic stylistic selection.
اختيار أسلوبى منفعى
79. prestylistic expression تعبير ماقبل التأسلب
80. probablistic rule قاعدة احتمالية (اختيارية)
81. psycho-acoustic curve المنحنى النفسى - الفيزيقى
82. rarefaction تخلخل
83. rectangular wave موجة صوتية مستطيلة
84. reinforcement تقوية
(85. repetitive wave موجة منتظمة
periodic wave : بديل)

86. resonance band	حزمة رنـين
= rosonance bar	قضيب رنـين
87. resenance place theory	نظرية مكان الرنين (فى السمع)
88. resonant frequency	تردد الرنين
89. respiratory cycle	دورة التنفس
90. reverbration	ترجيع (صدى echo)
91. scientific style	أسلوب علمى
92. sentence grammar	نحو الجملة
93. sentence length	طول الجملة
94. simple harmonic wave	موجة توافقية بسيطة
95. sine wave	موجة جيبية
95. sliding legato	صوت انزلاقى متصل
97. sound intensity	شدة الصوت
98. sound pressure	ضغط الصوت
99. spectrophone	التدوين الطيفى للصوت الصوت الطيفى
100. spectrum curve	المنحنى الطيفى
101. speech strecher	جهاز مَطّل الكلام
102. square wave	موجة صوتية مربعة
103. staccato sound	صوت متقطع
104. stage whisper	الوشوشة المسرحية
105. static stylistics synchronic	الأسلوبيات الاستاتيكية (الأسلوبيات التزامنية)
106. structural behaviorism	البنيوية السلوكية
107. stylistic (choice) selection	اختيار أسلوبى
108. stylistic departure	مفارقة أسلوبية
109. stylistic deviation	انحراف أسلوبى

110.	stylistic marker	سمة أسلوبية
111.	stylistic trait	خاصة أسلوبية
112.	stylistic figureprint	بصمة أسلوبية
113.	stylization	التشكيل الأسلوبى
114.	stylized expression	تعبير متناسلب
115.	sustained sound	صوت ثابت
116.	sympathetic vibration	الاهتزاز التأثرى
	(free vibration)	انظر
117.	telephone theory	نظرية الهاتف (نظريات السمع)
118.	text grammar	
(118.	sentence grammar (نحو الجملة	نحو النص فى مقابل
119.	theoritical width of the filter.	العرض النظرى للمرشح
120.	thyroid cartilage	الغضروف الدرقى
121.	transverse wave	موجة مستعرضة
122.	type-token ratio	نسبة الأحداث إلى الأنماط
123.	ultra sonic	موجات ما فوق السمع
124.	undamped filter	مرشح غير مضحمل
125.	unique deviation	إنحراف متفرد (أسلوب)
126.	velocity	سرعة الصوت
127.	verb-adjective ratio	نسبة الفعل إلى الصفة (معامل بوزيمان لقياس إنفعالية الأسلوب)
128.	vibratory cycle	الدورة الاهتزازية للحنجرة
129.	vocabulary diversification.	تنوع المفردات
130.	vocabulary richness	الثروة اللفظية
131.	vocabulary size	حجم المفردات
132.	vocal apparatus	جهاز النطق
133.	vowel area	منطقة الصوائت

134. wave length — طول الموجة
135. wave motion — حركة موجية
135. wave profile — شكل الموجة
136. wave shape — شكل الموجة
137. wide band — حزمة موجية واسعة

مقترحات بشأن مصطلحات وردت في المشروع بغير تعريب أو نقلت بحروفها الأجنبية (وقد وضع الرقم المسلسل الوارد بالنص قرين المصطلح الخاص به).

12. abusire language — لغة : السباب
نقل الدلالة بغرض السب والتحقير

63. adverbial conjunction — رابط ظرفي
(ظرف يربط بين العبارات)

64. adverbialisation — تحول ظرفي
(كاستخدام المركب الجرى " في الصباح" بدلا من صباحا في الجملة " سافرت في الصباح ").

67. adversative conjunction. — ربط استدراكي
(مثل : " الجو ممطر لكنه جميل ").

70. affinity — قرابة لغوية

92. akueme — الخاصية التنغيمية الصغرى
(لتمييز لغة الفرد)

95. algebric lingiustics — اللسانيات الصورية

97. alienism — (١) كلمة مقترضة
(٢) كلمة أجنبية

144. anagram — جناس بالقلب
154. anaphoric reference — المكرر اللفظى أو التركيبى
159. anarthia — الحبسة العصبية
164. annomination — التلاعب بالألفاظ
173. anthroponymy — علم أسماء الأعلام
191. aphrasia — الحبسة النحوية
210. approximant — (صوت) انطلاقى غير محتك
214. arahaeography — دراسة النقوش القديمة
264. audiogram — رسم السمع
(قياسا على رسم القلب)
266. audiology — علم السمعيات
267. audiometer — مقياس السمع
275. augmentative — سابقة تفيد التكبير
(فى اللاتينية)
278. austronesian linguistics
الدراسة اللسانية للغات الملايو وجزر بوليتريا
331. bloomfieldianism — اللسانيات الوصفية
مدرسة بلومفيلد اللسانية
849. double comparison — أسلوب تفضيل مزدوج
(من درجتين وهو غيرصحيح نحويا فى الانحليزية)
861. dummy element — عنصرالتأويل النحوى(التقدير)
928. etymological doublet — مزدوج اشتقاقى
(لفظان مختلفان فى المعنى متحدان فى الأصل)
1072. front mutation — تغير الصوائت بالمجاورة
1214. group genetive — مجموعة كلمات فى موقع المضاف اليه
1293. hyponym — ما صدقات دلالية

1294. Hyponymy — علاقة الكلمات بما صدقاتها

1359. indefinite dectension — تصريف تنكيرى (دلالة الصيغة على التنكير)

1431. intension versus extention — التحديد التصورى للمعنى فى مقابل التحديد العينى

1904. neo-firthian linguistics — مدرسة فيرت اللسانية الجديدة

2160. phatic communication — عبارات الايلاف

٤- بدائل أخرى لمقترحات وردت بالمعجم وتشير إلى أهمها (مع ملاحظة وضع الرقم المسلسل بالنص قرين المصطلح الخاص به) فيمايلى : -

	المصطلح	المقابل بالمشروع	المقابل المقترح
5	abrupt	قظ - متوقف - منقطعة	فجائى - مباغت
17	acceptability	قبول- قبولية	جواز
18	acceptable	مقبول	جائز
33	active articulator	عضو الإنتاج الفعال	الناطق العامل
34	active cavity	التجويفالفعال	التجويف العامل
72	affixation	إلحاق - إضافة	زيادة

	المصطلح	المقابل بالمشروع	المقابل المقترح
73	affix clipping	تقطع ـ تقسيم	تقطيع ملتبس (خاطىء)
86	agrammatism	فقدان القدرة على الكلام نحويا	الثعثعة (جاء فى المخصص ، هو الكلام لا نظام له).
100	alliteration	جناس استهلالى	جناس البداية
129	ambigiuty	غموض ـ التباس	لبس
157	anaptictic vocoid	صائت زائد	حركة مجتلبة
158	anaptyxis	زيادة الصائت	إجتلاب الحركة
160	anastroph	تقديم وتأخير فى كلمات الجملة	القلب المحرف
167	anomalous	مشذوذ	شاذ
177	antigramnatical	تركيب لا نحوى	تركيب ممتنع
189	aphesis	اسقاط بدئى	الخرم
298	aphony	تغيير أصوات اللين	إبدال الحركات
	aposiopesis	إسقاط نطقى ـ إسقاط الجزء الأخير من النطق	القطعة .

المصطلح		المقابل بالمشروع	المقابل المقترح
236	artificial speech	تركيب الكلام ، تأليف كلامي .	تخليق الكلام
247	associative group	مجموعة ترابط	مجموعة مستدعاة
249	assoiative biell	حقل ترابط	مجال استدعائى
298	base component	مؤلف الأساس	مكون أساسى
299	base compound	مركب الأساسى	مركب مزجى
309	bilabial	شفوى	شفتانى
311	bilateral	جانبى ، ذو جانبين	جانبانى
	bound accent	نبر مقيد	إرتكاز مشروط
	(انظر أيضا المصطلحات 342 ، 344 ، 345)		
369	cacuninal	نطقى منثنى	التوائى = ارتدادى
399	cavity features	ملامح الأصوات الجوفية	سمات التحاويف
499	cavity friction	إحتكاك جوفى	احتكاك تجويفى
419	characteristic feature	ملمح مميز	خاصة فارقة
420	characterology of speech	دراسة مميزات الكلام	علم خواص الكلام
428	chromatic accent	نبرة طبقة الصوت	ارتكاز درجة الصوت

	المصطلح	المقابل بالمشروع	المقابل المقترح
442	class noun	اسم الصنف	الاسم المعدود
			الاسم المتمكن
446	clause marker	علامة العبارة	دالة العبارة
447	clause putter	عينة العبارة	النموذج البنيوى للعبارة
450	click	صوت طقطقة ... الخ.	صوت شفطى
452	clipped	قطعة لفظ مبتور	مرخم
456	classed cha	كلمات الصدف المغلق	كلمات وظيفية
459	closed list	قائمة مغلقة	قائمة ثابتة العناصر
461	closed set	نمط مغلق	منظومة ثابتة العناصر
471	cluster	عنقود	سلسلة
472	coalesence	مزج صوتى	(١) مزج صوتى
			(٢) تعدد الوصف
480	cognate language	لغة مشابهة	لغة من ذوات القربى
482	cognate word	كلمة مشابهة	كلمات متشابهة الاصل
485	cognitive meaning	معنى إدراكى	معنى مدرك
486	cognative reality	واقعية إدراكية	حقيقة مدركة
491	collation	تجميع مقابلة	جمع لغوى

	المصطلح	المقابل بالمشروع	المقابل المقترح
498	colouring	تأثير جرس الصوائت	تلوين الرنين
522	comporativism	مقارنة	مدرسة المقارنات اللغوية (فى القرن التاسع عشر)
534	complete verb	فعل كامل	فعل متصرف
540	complex stop	ساكن (صامت) مركب	ساكن انفجارى مزدوج القفل
544	component	عنصر	مكون
547	composition	تكوين الكلمات ، تداخل الكلمات	رصف الكلمات
563	conceptual theory of meaning	نظرية التصور المعنوى	النظرية التصويرية للمعنى
570	conditional clause	جهة شرطية	عبارة شرطية (الجزء المشتمل على الأداة من جهة الشرط).
577	confirmatory interrogative	استفهام تثبيتى	استفهام تقريرى
586	connotation	ظلال دلالية بالمفهوم	الدلالة المؤولة
593	consononace	تجانس صوتى	تجانس السواكن
596	consonant cluster	عنقود الصوامت	سلسلة السواكن

	المصطلح	المقابل بالمشروع	المقابل المقترح
625	continuant	استمراري ، تمادى مطرد	إنطلاقي
626	continuant vs non continuant	استمراري فى مقابل غير استمراري	انطلاقى فى مقابل احتباسى
637	convergence	تلاقى (فى اللغات أو اللهجات).	حوار لغوى أو لهجى
638	convergence area	منطقة التلاقى	منطقة الجوار اللغوى
644	coordination	ربط متناسق	ربط نسقى
645	coordinative construction	تنسيق الربط المتناسق (مثل العطف)	عطف النسق
646	coordinator	رابط تناسقى	رابط نسقى
653	correlation	تناظر	تلازم
654	coorelative words	كلمات الربط المتناظرة	روابط متلازمة
673	damping	تخفيف(لموجات الصوت)	اضمحلال
681	decibel	وحدة وضوح وقع الصوت	وحدة القياس الإدراكى للعلو
687	dedialeetilizetion	توحيد لغوى	تفصيح
688	deep grammar	نحو عميق	نحو البنية الباطنة
710	demography	إحصائيات لسانية	ديموجرافيا لسانية

	المصطلح	المقابل بالمشروع	المقابل المقترح
716	denotation	معنى حقيقى	دلالة صريحة
721	deoakatakzaruib	حذف التحنيك	زوال التحنيك
753	derived primary ward		
751	determinative pronoun	ضمير محدد	أسم اشارة
756	deriance	شذوذ	(١) شذوذ
757			(٢) انحراف (اسلوبى)
758	deraicing	إهماس	تهميس
756	diachronic	تاريخى.. تطورى .... الخ. syrchronic	تاريخى - زمنى
759	dialect area	مساحة امتداد اللهجة	منطقة لهجية
803	director	عنصر أولى(فى شين الحملة)	عنصر البدء
808	disamkiguation	إزالة الغموض	أمن اللبس
807	discontinuity	انقطاع	الفصل بين العناصر المتلازمة باجنبى
812	discovery proceclure	أحزاء الكشف	إحراء استطلاعى
815	disjunction	ربط خلافى	ربط إضرابى(استدراكى)
826	distinctive fealures	ملامح مميزة	سمات فارقة

المصطلح		المقابل بالمشروع	المقابل المقترح
		827 , 825	
841	dorsal	طبقي ، خلفـي	خلفـي
842	dorso-alveolar	طبقي ، لثـوي	خلفـي لثوي
		843 - 845	
848	double bar jurcture	وقفة عمود مزدوج	وقفة النغمة الصاعدة (ذات الفاصلين)
851	double cross juncture	وقفة الصليب المزدوج	وقفة النغمة الهابطة
854	double vowel	صائت استمراري	حركة طويلة
856	drift	اتجاه للتطور اللغوي	اتجاه للتغير اللغوي
859	dualist theory of meaning	نظرية ثنائية (دلالية)	النظرية الثنائية في دراسة المعنى
864	dynamic accent	نبر حركـي (أيضا 955)	ارتكاز دينـاميكـي
865	dynamic lingiustics	علم اللغة الحركي	اللسانيات الديناميكية
871	egressive	خارجـي في مقابل click أيضا (2891, 1400-1398)	طـردي أيضا (1335, 1334)

المصطلح		المقابل بالمشروع	المقابل المقترح
874	elevation	ارتقاء	ارتقاء دلالى
877	allipsis	حذف ايجازى	إيجاز الحذف
900	undophasia	نطق غير مسموع كلام باطنى (أيضا 1454)	نطق ضمنى/نطق بالقوة
907	eosophageal cavity	جوف بلعومى	تجويف بلعومى
913	epigraphy	دراسة النقوش	دراسة النقوش البارزة
927	elymological cognates	مشتركات لفظية	ألفاظ مشتركة الأصول
942	exclusive frist person	صيغة المتكلم وحده	ضمير للمتكلمين لايشمل المخاطب
945	existential sentence	جملة وجودية	جملة خبرية (تقبل الحكم بالصدق أو الكذب)
950	exophasia	نطق مسموع	نطق ظاهر أو نطق بالفعل
969	external hiatus	التقاء خارجى الصائتين	ملتقى حركتين مقطعيتين
976	eye chiatect	صيغة مكتوبة للهجة	تنوع لهجى كتابى
979	fading	تلاشى	تلاشى مؤد إلى الصمت
990	faucal sounds	أصوات حلقية (بالمعنى العام)	أصوات العمق

المصطلح		المقابل بالمشروع	المقابل المقترح
995	field (أيضا 999)	حقل	مجال
1013	first porseaire	صيغة أولى للملكية	ضمير الملكية المتصل
1026	fluency	فصاحة	طلاقة لغوية
1034	forlorn element	عنصر محروم من التعريف	عنصر مجتلب لسد العجز فى الجدول التصريفى
1060	free variants	مغايرات حرة	تنوعات حرة
1085	functional load	عطاء وظيفى	حمولة وظيفية
1098	functions of pitch (أيضا 1099)	وظائف طبقة الصوت	وظائف درجة الصوت
1113	genealogical classification (أيضا 1126, 1128)	تصنيف وراثى	تصنيف سلالى
1158	glottochronology	تاريخ لغوى إحصائى	تزمين التغير اللغوى باستخدام الاحصاء.
1167	graded area	منطقة تدرجية	منطقة انتقالية
1172	grammar translation method	طريقة النحو والترجمة فى تعليم اللغات الأجنبية	طريقة "القواعد من الترجمة".

المصطلح		المقابل بالمشروع	المقابل المقترح
1193	grammatology	خطاطية	علم الخطوط
1195	grammetrics	إحازات شعرية	ضرائر الشعر
1223	haplogrophy	حذف صوتى (فى الكتابة)	حذف بعض المتماثلات فى الخط
1224	hapology	حذف صوتى (فى النطق)	حذف بعض المتماثلات فى النطق
1237	hesitation form	صيغة تردد	كلمات الاستعانة (فى البيان والتبيين).
1352	incongunity	عدم الانطباق	الفروق اللغوية
1382	inferior comparison	مقارنة واطية	التفضيل بالأدنى
1418	instantaneous release	إطلاق آنى	تسريح فورى
1424	intensifier 1427	ظرف التقوية أو التفخيم	ظرف مؤكد
1430	intersive pronoun	ضمير تأكيدى (إنعكاسى)	ضمير مؤكد عائد إلى مذكور
1483	intrusion (1484	إقحام	الإقحام طلبا للخفة

المصطلح		المقابل بالمشروع	المقابل المقترح
1488	inverse derivation	اشتقاق عكسى	اشتقاق مقلوب
1501	isogloss	خط فاصل للهجات	خط الحدود اللهجية
15	isolex	اسولكس (أو خط فاصل لكلمات ، للهجات) 15,14,19,18,1512-1509- 3 - 1502	خط الحدود المعجمى
1547	kinetic consonant 3/4	صامت	ساكن وقفى
	lombdacism	لامبراسية	الاستبدال البهرمى
1562	language barrier	عائق لغوى	عائق اتصالى
1573	language strata	مستويات اللغة	طبقات اللغة
1575	language universal	قاعدة لغوية عالية	لغة عالمية
1601	levelling	تنظيم (على أساس القياس)	طرد الباب أو طرد القاعدة
1611	lexicagrapher	معجم	واضع المعجم
1665	linguistic typology	تصنيف لغوى	تنميط لسانى
1685	local friction	احتكاك مركزى/محلى	احتكاك موضعى
1725	margin of security	مجال الامن	محال اللمس
1727	marked member	عضو معلم	طرف
1736	matronymic	اسم مشتق من اسم الأم	اسم أمومى

المصطلح		المقابل بالمشروع	المقابل المقترح
1761	metanalysis	تحليل تخميني	تجزئى خاطىء
1775	middle language	لغة وسطى	لغة فصعمية
1785	mixing of languages	خلط اللغات	اختلاط اللغات
1788	mock form	صيغة فكاهية	صيغة فكاهية منحوتة
1796	mode of discourse	صيغة الكلام	طريقة الكلام
1883	nasal pharynx	تجويف الحلق الأنفى	تجويف البلعوم الأنفى
1894	natural gender	جنس طبيعى	حقيقى التذكير والتأنيث
1914	noa ward	كلمة غير محظورة	كلمة بديل للمحظورة
1951	non-peridic bibration	ذبذبة غير منتظمة	اهتزاز غير منتظم
	(72 - 3170)		
1967	notional word	كلمة معبرة	كلمة ذات فحوى
2016	open list	قائمة مفتوحة	قائمة غير محددة العناصر
2047	outer form	صيغة خارجية	الشكل الخارجي للغة (الصوتى).
2054	over tone	ظلال المعنى	(١) ظلال المعنى (٢) موجة صوتية توافقية

المصطلح		المقابل بالمشروع	المقابل المقترح
2057	palaeography	دراسة النقوش القديمة	دراسة النقوش القديمة الملساء
2065	palato-alreolar	حنكى لثوى	لثوى مغور
2068	palindrome	لفظة تقرأ طردا وعكسا	مالا يستحيل بالانعكاس
2091	paronomasia	تجنيس فكاهى	تلاعب بالألفاظ
2091	paronomasia	اسم منسوب إلى الأب	اسم أبوى
2118	patronymic	انحطاطى	تحقيرى
2133	pejorative	صائت هامشى	صائت طرفى (بعيدة عن مركز منطقة الحركات)
2144	peripheral voual	نساله	علم اللغة التاريخى
2235	phylogeny	لثوى خلفى (أيضا 2284 - 87)	لثوى متأخر
2282	post-alreolar	ما بعد أداة التعريف	مابين أداة التعريف والمعرف .
2285	post-determiner (2283)	محموعة صرفية	شبه جملة جار ومجرور
2312	prepositond group (2314)	طبقة صوت نسبية	درجة صوت نسبية

المصطلح		المقابل بالمشروع	المقابل المقترح
2486	relative pitch	إطلاق ـ انطلاق الهواء	تسريح ـ انفجار
2491	release		
2493	relic area	منطقة لغوية محافظة	منطقة مخلفات لغوية
2498	repertory	ذخيرة	رصيد الرموز فى الشفرة
2535	rheme	خبر	محمول
2537	rhetorical figure	صيغة بلاغية	فن بلاغى
2624	semantic pair	زوج دلالى	ثنائية دلالية
2700	simple stop	صوت انسدادى بسيط	صوت احتباسى بسيط
2706	simultaneous interpreting	ترجمة متزامنة	ترجمة فورية
2711	sinusoidal	موجة صوتية جيبوية	موجة صوتية جيبية
2738	sonagraph (69 - 2753)	جهاز رسم الأطياف	الراسم الطيفى
2744	sonorization	إجهار	تجهير
2798	spoken language	لفظة محكية	لغة منطوقة
2911	surface structure	بنية سطحية	بنية ظاهرة
2994	tag question	سؤال ذيلى	سؤال تذييلى
2998	tapped flapped	راء منقورة	راء لمسية

المصطلح		المقابل بالمشروع	المقابل بالمقترح
3016	terminal contour	نمط تنغيم نهائى	نمط تنغيم للوقف
	(3019 - 3017)		
3020	terminalogy	علم المصطلحات ـ المصطلحية	المصطلحيات
3035	thesurus	مكنز	ذخيرة معجمية
3117	unique comtituent	مكون فريد	مكون فرد
	(3118)	عمومى/ عالمى	شمولى / جامع
3121	velic clousure	غلق طبقى	إغلاق طبقى
	(26 - 3122)		
3152	velic closure		
3181	vocal folds	أوتار	ثنيات صوتية
3204	vowel harmony	تناسق الصوائت	توافق الصوائت

٥ – تصحيح لبعض المقابلات العربية التى لا تتفق تماما مع الأصـــول الأجنبيـــــــة :

وفيمايلى أهم الملاحظات فى هذا الصدد:

(١) المصطلح cononical form 373 ومقابله فـى المشروع " صيغة معيارية " .
والأولى أن يترجم " شكل لغوى شائع " لأن الشكل أعم مـــن الصيغة . وهذا المصطلح يستخدم على مستوى الأصـــــوات والمقاطع . والمقصود هنا الشيوع وليس المعيارية .

(٢) المصطلح cavity features 399 ومقابله فـى المشروع " ملامح الأصوات الجوفيـة ".
وهذا المقابل غامض . والمقصود بالمصطلح اختلاف سمـــات الأصوات باختلاف سمات التجاويف .
ويقترح التقرير : " سمات التجاويف " .

(٣) المصطلح centering diphthong 412 حيث ورد فى مقابله " صائت مركب " .
ووصف مركب هنا ليس دقيقا لأن الصائت الثلاثى triphthong هو مركب أيضا بل أمعن فى التركيب والأولى أن يقـــال صائت " مزدوج" وصائت "ثلاثى" الخ. وتكون كل هذه الأنـواع واقعة تحت الوصف بالمركب complex vowel, واذا أخذنا بهذا الاقتراح وجب إعادة النظر فى كل المصطلحـات التى اشتملت على هذا الوصف وعددها أحد عشر مصطلحا.

(٤) فى المصطلح السابق 412سبقت الإشارة إلى أن كلمـة form ترجمت "بصيغة" مطلقا حيثما وردت فى مصطلحات المشـروع .
والأولى وجوب التمييز بين استخدام كلمة form علـــى المستوى الصرفى وهنا يمكن أن تعنى " صيغة" وبيـــن

استخدامها بمعنى شكل لغوى يشمل الأصوات والصرف والتركيب والمعجم والدلالة . ويستوجب ذلك إعادة النظر فى جميع هذه المصطلحات وفرزها فى ضوء هذا التمييز . (قارن المصطلح 1035 form ومقابله " صيغة " بالمصطلح formal 1036 ومقابله شكلى ، صورى ، والمصطلح grammatical form 1182 ومقابله صيغة نحوية ..) . وقد بلغت عدة هذه المصطلحات اثنين وستين مصطلحا .

(٥) المصطلحان colligation 493 و collocation 494 وضع لهما مقابل واحد هو " مصاحبة لفظية " . على حين أن الفرق بينهما كبير، فالأول يعنى المصاحبة النحوية كمصاحبة الفعل للفاعل والمبتدأ للخبر .. الخ. والثانى يعنى المصاحبة فى الاستخدام المعجمى. والأولى التمييز بينهما .

(٦) المصطلح common noun 511 ورد فى أحد المقابلين تعريبه بالنكرة ولا دخل للتعريف أو التنكير فى عمومية هذا النوع من الأسماء .

(٧) المصطلح consecutine interpreting, 590 جاء فى مقابله كلمة "ترجمة" فقط والمقابل غير دقيق والاولى ان يقال ترجمة تتبعية . ويصدق هذا على المصطلح consecutive transciption 591 الذى نقترح له المقابل : " كتابة تتبعية ".

(٨) المصطلحان consonant mutation 597, consonant shift 598 . وضع لهما مقابل واحد هو تحول الصوامت " وبينهما فرق فالأول تحول " بالمماثلة " والثانى تحول تاريخى.

(٩) المصطلحان deictic function 701, deictic word 702 ترجما على الترتيب بوظيفة الاشارة وباسم الاشارة وهى ترجمة تضيق من معناهما. والأولى أن يترجما " بوظيفة التعيين " و "كلمة التعيين" فقد يحدث تعيين المقصود بالاشارة أو بالضمائر الشخصية أو بالاسماء الموصولة .....الخ.

(١٠) المصطلح diaphone 777 جاء فى مقابلة :"دايافون (تنوعات لنطق الفونيم)".
والمقابل غير دقيق . والأولى ان يقال تنوعات لهجية لنطق فونيم واحد على مستوى اللغة الأدبية أو المشتركة كتنوعات الجيم المنتشرة فى اللهجات العربية .

(١١) المصطلح disjunctive (sound) 816 جاء مقابله : " حركة الوصل" وليس شرطا فقد يكون الوصل بالساكن (الصامت) وليس الحركة فقط .

(١٢) المصطلح epanalepsis 908 جاء مقابله : " تكرار كلمة أو كلمات (من أجل التفخيم)، والأولى أن يترجم بالتوكيد اللفظى .

(١٣) المصطلح hold 1260 جاء مقابله "وقفة". وهو تعريب غامض والأولى أن يقال : " الوقفة خلال النطق بالصامت الانفجارى ". وينسحب هذا على المصطلح 1261

(١٤) المصطلح hypothetical clause 1297 جاء فىمقابله : " عبارة مقدرة " وهى ترجمة غير دقيقةوالأولى ان تترجم بالعبارة الشرطية وهى جزء الجملة التابع المشتمل علىأداة الشرط أو اسمه . والمصطلح البديل هو

(١٥) المصطلح index 1365

جاء مقابله : فهرست - قائمة كتب - كشاف وهذه المقابلات ليست مفاهيم لغوية للمصطلح وهى ذات أهمية ثانوية بالنسبة للمقام .

ويستخدم هذا المصطلح ليعنى أحد معنيين :

(١) خواص الحدث اللغوى المكتوب أو المنطوق المتعلقة بالمقام .

(٢) نسبة بين بعض عناصر اللغة يستخدمها الباحث لقياس سمات لغوية معينة .

وهذان المعنيان أولى بالنص عليهما .

(١٦) المصطلح intonation formant, 1474

جاء مقابله : " مكون موجى للتنغيم " .

وهى ترجمة بعيدة من الصواب. فهذا المصطلح مصطلح صرفى وليس اكوستيكيا ، ولا صلة له بالمكون الموجى والمقصود به هو " المورفيم التنغيمى" ومقابلة دلالة التنغيم على الاستفهام فى غياب أداة الاستفهام .

وهو مطابق للمصطلح intonation morpheme 1476

(١٧) المصطلح kymograph 1550

جاء فى مقابله عدة بدائل :

كيمو كراف (مرسام الذبذبات الصوتية)

جهاز الكيموجراف

الكايمراف (آلة تسجيل إهتزازات الاوتار الصوتية)

باستثناء نقل اسم الجهاز بحروفة نجد استخدام عبارة "الذبذبات الصوتية" غير دقيقة لان الجهاز يسجل اهتزازات مجموع الهواء أثناء النطق. وهو فى صورته التقليدية جهاز كهربى يخدم على مستوى علم الأصوات النطقى، اما مصطلح الذبذبة فهو مصطلح أكوستيكى يستخدم فى المجال الفيزيقى .

كذلك يمكن للجهاز أن يسجل إهتزازات أخرى غير إهتزازات الأوتار الصوتية .
ويمكن ترجمة المصطلح بالمقابل " راسم الاهتزازات الهوائية ".

(١٨) المصطلح open approximant 2013
جاء فى مقابله " صائت مفتوح غير إحتكاكى ". وليس حتما هنا أن يكون هذا الصوت صائتا فقد يكون ساكنا انطلاقيا غير محتك كاللام مثلا . والأولى أن يكون المقابل" صوت انطلاقى غير محتك " .

(١٩) المصطلح poetics 2257
جاء فى مقابله " دراسة لغوية للشعر – فن الشعر" وهذا المفهوم هو الذى كان شائعا من قبل لهذا المصطلح أما الآن فقد أصبح يعنى عند كثير من اللغويين والنقاد دراسة لغوية للنص الأدبى وللغة الأدب شعرا كانت أو نثرا.

(٢٠) المصطلح register 2471
جاء فى مقابله " لهجة خاصة " والمقابل صحيح . ولكن يجب أن يضاف الى ذلك معنى آخر وهو نوع الجهر voice quality
أو ما يسمى بتلوين الصوائت colouring

(٢١) المصطلح threshold of hearing 3040
جاء فى مقابله " الحد الأعلى للسمع " . غير أن عكس ذلك تماما هو الصحيح ، فالمصطلح يعنى " الحد الأدنى للسمع " أى أقل اتساع للذبذبة يمكن للأذان البشرية سماعه فى تردد معين ويعرف فى كثير من المصنفات " عتبة السمع " .

(٢٢) المصطلح trill 3095
جاء فى مقابله " صائت مكرر" .
وهو أمر مستحيل فيزيقيا والصحيح صامت مكرر.

٦ — حول إيجاد علاقة منظمة بين المصطلحات المختلفة فى المجـــال الواحـــد:

ربما يكون من الأفضل فى مجال تعريب المصطلحات الأجنبيـــة عدم الاكتفاء بتتبع المصطلحات واحدا واحدا، وحل مشكلة كـــل منها على انفراد، بل علينا أن تتجاوز هذه المرحلة لنواكـــب الطريقة التى تمتك بها هذه المصطلحات فى لغاتها الأصليـــة. والهدف من ذلك أن تكون طريقة التعريب ذات طابع "توليـــدى"، قادر على إنتاج عدد لا نهاية له من المصطلحات المعربـــة، وبذلك تكون قد زودنا أنفسنا بآلة قادرة على مواجهة الجديد. وأيسر نظرةالى المنظومات الآتية من المصطلحات الأجنبية تبين لنـا العلاقة المنتظمة الرابطة بين عناصرها ولنقارن مثلا :

phonology, phonemics, phoneme, allophone, phone. morphology, morphemics, morpheme, allomorph, morph, graphology, grapheonics, grapheme, allograph, graph.

وهكذا ... ونبدأ هنا من محاولة وضعت أسسها فى كتـــــاب عبدالرحمن أيوب " اللغة والتطور" القاهرة، ١٩٦٨ لنطورها فـى بعض التفصيلات مقترحين لترجمة المنظومات الثلاثة السابقـــة لتتابع الآتى : —

(١) صوت بديل صوتى صوتيم علم الصوتيات صوتولوجى

phonology,phonemic, phoneme, allophone, phone

(٢) صرف ، بديل صرفى صرفيم علم الصرفيمات صرفولوجى

morphology, morphemics, morphemer, allomorph, morph

(٣) حرف بديلحرفى حرفيم علم الحرفيمات حرفولوجى

graphology, graphemics, grapheme, allograph, graph

وهكذا يمكن تعريب

lexeme	لفظيم
toneme	تنغيم
tagmeme	نحويم
sememe (معنيم)	دلاليم

ويمكن لهذه الطريقة ترجمة المصطلحات المركبة مثل: morphophoneme إلى صرفصوتيم ، وهكذا..

وفى تصورنا أن هذا البديل أفضل من نقل المصطلح بصورته الأوربية الى الحروف العربية، أو ترجمته ترجمة قد تطول ولا تبين .

وإذا وجد هذا الاقتراح سبيلا الى المناقشة فإننا نستطيع بتبنيه اعتماد طريقة "توليدية" فى تعريب المصطلحات تمكننا من إقتراح بدائل ميسرة لعدد من المصطلحات الواردة بالمشروع لا تقل عدتها عن مائتى مصطلح .

٧ - هل يمكن استغلال تعدد الاجتهادات فى تدقيق المفاهيم المتداخلة وتحرير المصطلحات المقترحة لتعريبها:

سبقت الإشارة إلى ما أحدثه تعدد وجوه التعريب للمصطلح الواحد فى الوطن العربى من بلبلة وإضطراب ،وإلى ما تطرحه هذه المشكلة على المشتغلين بدراسة اللغة من واجب يقتضى منهم السير فى طريق التوحيد أو التنسيق فى استخدام المصطلح .

وقد ذكرنا فيما سلف من هذا التقرير أن من الممكن محاولة استثمار هذا الخلاف بأنفع الوسائل وأجداها لتدقيق المفاهيم المتداخلة وتحرير المقابلات العربية على نحو منضبط ودقيق . ونضرب المثال هنا بعدد من الثنائيات الاصطلاحية التى اشتمل عليها هذا المشروع لبيان الكيفية التى يمكن ان تتحقق بها هذه الفكرة :

١) **ثنائية لغة ـ لسان :**

معلوم ان الترجمة الشائعة للمصطلحين linguistic وlinguistics في المشرق العربي هو لغويات (أو علم اللغة)، ولغوى على الترتيب ،على حين يشيع في المغرب العربي ـ ربما بتأثير مقدمة ابن خلدون ـ تعريبه إلى لسانيات (أو ألسنيات) . ولساني (أو ألسني) ومن الممكن استخدام هذين الاجتهادين ـ في رأينا للتميز مابين مفهوم " لغوى" حين تكون نسبا الى ظاهرة اللغة و "لغوى" حين تكون نسبا إلى العلم الذى يدرس اللغة ومثال ذلك المصطلحان . فهما يترجمان فى الغالب اما إلى " تغير لساني" و"تحليل ألسني" أو إلى " تغير لغوى" و" تحليل لغوى" . ويتلخص الاقتراح في قصر استخدام المصطلحين"لغة" و"لغوى" على ما يكون متعلقا عادة الدراسة والمصطلح"لساني" (أو ألسني) على ما يكون متعلقا بالعلم والمنهج.ويكون لدينا في هذه الحال منظومة تدل بمجرد استعمالها على المقصود منه (ومثاله ترجمة المصطلحين السابقين إلى" تغير لغوى" وتحليللساني). وإذا أخذ بهذا الاقتراح فإن في إمكاننا إزالة التداخل وإستعمال مصطلحين متميزين لمفهومين متميزين وسيقع تحت طائلة الفرز والتصنيف طبقا لهذا الاقتراح عدد كبير من المصطلحات الواردة في المشروع يجاوز عدده ثلاثمائة مصطلح .

٢) **الثنائيتان (ساكن ـ حركة) و (صامت ـ صائت):**

يتضح من المقابلات العربية التى تضمنها المشروع أن هاتين الثنائيتين يستخدمان على سبيل الترادف دون أن يقوم إيثار إحداهما أو الأخرى بالنسبة لتعريب المصطلح المعين على قاعدة واضحة .

ومن المعروف ان ما يسمى بالحركات أو الصوائت مجهورة بحكم ماهيتها ، وأن هذه الصفة ملازمة لها إذا كانت المعالجة على المستوى الصوتى (الفوناتيكى) . بيد أن النظم المختلفة للغات لا تستبعد وجود حركة مهموسة (أو صائت مهموس) إذا كان رغم همسه يقوم داخل نظامها بوظيفة الحركات . ومن هنا كثيرا ما يتناقض الوصف الصوتى (الفوناتيكى) مع الوصف الصوتيمى (الفونيمى). وقد ظهر أثر ذلك فى بعض المصطلحات الواردة بالمشروع منها على سبيل المثال المصطلح

voiceless vowel 3195 , whispered vowel 3225

والملاحظ أن المصنفات الاوربية فى مجموعها تميز تميزا مبينا بين مفهوم كلمن :

vowel vocoid

consonant contoid

بحيث يرتبط استخدام الثنائيتين vowel - consonant بالمستوى الصوتى (وإن كانت تستخدم على المستوى الصوتيمى عند أمن اللبس) ويقتصر إستخدام الثنائيتين vocoid 6 contoid على المستوى الصوتى (الفوناتيكى) فقط .

ويمكن إستثمار هذا التميز بتخصيص طاقم محدد لكلمستوى من هذين المستويين بحيث يصبح مجرد إستخدامه علامة واضحة محددة للمستوى المراد تحليله ويرتفع الاضطراب الملاحظ فى تعريب مصطلحات مثل : المصطلح syllabic contoid 3920 (وتقابله فى المشروع صامت مقطعى)، المصطلح syllabic consonant 3919 (له نفس المقابل فى المشروع) ويتجاوز عدد المقابلات العربية التى يمكن أن يصيبها التعديل بناء على هذا المقترح مائتى مقابل . هذا، ونود أن نسجل فى الختام تقديرنا لهذا الجهد المخلص الذى أغرى ويغرى بمتابعة مخلصة ترتفع إلى مستواه الجاد، وتسهم مثل ما أسهم فى هذه المهمة الجليلة خدمة للغتنا العربية- ووصلا لثقافتنا بثقافة العصر .

المبحث الثالث

"علم الأسلوب"
والمصادرة على المطلوب

عن مجلة "فصول"

القاهرة - المجلد السادس - العدد الثانى

مارس ١٩٨٦

"علم الأسلوب" والمصادرة على المطلوب

١- فاتحة

لا ريب أن صدور كتاب عربي جديد في علم الأسلوب هو أمر جدير بالحفاوة من كل مشتغل بهذا العلم ،وأن الحوار والمثاقفة بين الباحثين العرب حول قضايا الأسلوب هما من أشرف المطالب ، ذلك أن المثاقفة ،مهما تكن منطلقاتها وغاياتها - هي أقصر السبل إلى جلاء الغموض ،وتحريك الجمود،واستبانة المقاصد.

وحين يكون الحوار مع باحث مذكور مثل الدكتور صلاح فضل في بعض ما تضمنه كتابه الجديد " علم الأسلوب : مبادئه واجراءاته " * ، تكون الكلمة من طرفي الحوار مسئولية وأمانة . ولست أزعم لنفسي قدرة تفوق قدرة الزميل الفاضل على حوك الكلام وتصريف العبارة ، فهو من الفوارس المجلين في هذا المضمار منذ شبابه الباكر . لكني أطمع في أن أجد في جدية الحوار وعقلانيته معينا لي في العبارة عن ذات عقلي . وسأدير كلامي في هذا المقال على قضية المقاربة الإحصائية في دراسة الأسلوب ،تاركا أمر التعليق المفصل على الكتاب إلى فرصة أرجو أن تسنح في قابل إن شاء الله ،فالكتاب ،بجلال موضوعه ومكانة صاحبه بين الناس ، أهل لأن يكون موضع المذاكرة والتأمل .

عالج الكاتب قضية الإحصاء الأسلوبي في موضعين من كتابه ،أما أولهما ففي حديثه المعنون " من الوجهة الوظيفية والإحصائية " (ص ص ٢٠٧-٢٣١) ،وهو فصل سبق للكاتب أن نشره في مجلة " فصول" (المجلد الرابع ،العدد الأول ،١٩٨٣ ،ص ص ١٢٩-١٤٢) تحت عنوان " من الوجهة الإحصائية في دراسة الأسلوب " ،وأما ثانيهما فحديث تحت عنوان " نماذج من الإجراءات التجريبية "(ص ص ٢٣٢-٢٤٦) . ولنا في كلا الموضعين وقفة نرجو أن تكون من باب " النقد الموضوعي" الذي يعده الكاتب ،ونعده معه ،"أجدر أشكال الحفاوة العلمية"(ص ٢٤٣).

* صلاح فضل، علم الأسلوب: مبادئه واجراءاته ،دار الآفاق الجديدة ،بيروت ١٩٨٥.

٢ - من الوجهة الوظيفية والإحصائية :

أحسن الكاتب صنعا إذ غير عنوان هذا البحث عما كان عليه في مجلة "فصول" ، وذلك بأن أضاف اليه كلمة "الوظيفية" بعد أن لم تكن. وأحسب أنه لم يكن من هذه التوسعة بد، فالوجهة الإحصائية التي استأثرت وحدها بالعنوان الأول لم تمس في هذا المبحث إلا بأطراف البنان ،ولم يزد الكاتب على أن أورد تعريفا مختصرا بها ،ثم مضى على طريقة ضرب الأمثال للناس ،فقدم عرضا مبتورا لطريقة واحدة من طرق التشخيص الأسلوبي،تلك التي اقترحها زمب Zimb وسماها " المتر الأسلوبي" . وبعد أن عدد الكاتب بعض المجالات التي أمكن الإفادة فيها من المقاربة الاحصائية ،ختم بحثه بجملة من الاعتبارات والتحفظات التي ترد على هذا النوع من المقاربات الأسلوبية ،وإن نص على أن هذه التحفظات لا ينبغي أن تؤدي الى استبعاد المنظور الإحصائي من الدراسة الأسلوبية لأسباب أوردها ثمة . واذن ،فالوجهة الإحصائية التي عالجها الكاتب في ثماني صفحات من بين خمس وعشرين ما كان لها أن تنفرد بعنوان المبحث كما جاء في " فصول " ، فحسنا فعل بتغييره .

والذي يعنيني هنا أن أناقش جملة التحفظات الواردة في الكتاب على" المنهج" الإحصائي في الدراسة الأسلوبية . وقد قدم الكاتب لها بقوله : " ولما كنا نعيش في عصر إحصائي فإنه ليس من الغريب أن تظفر مناهج الإحصاء في الدراسة الأسلوبية بشهرة واسعة، بالرغم من بعض التحفظات التي يبديها الباحثون عليها(قلت : " هذه الطريقة في تجهيل الإسناد تشيع في الكتاب كله ") ،ونسوق هنا جملة من الاعتبارات التي تدعو إلى الحذر من الاعتماد المطلق على المنهج الإحصائي في الدراسة الأسلوبية " (ص ٢٢٧) .

وقبل الأخذ في مناقشة التحفظات ثمة ملحظ ينصرف إلى قول الكاتب في هذه التقدمة "الحذر من الاعتماد المطلق". فأما الاعتماد على الإحصاء فأمر لم يستبعده الكاتب ،على الرغم مما أورده من تحفظات.

وأما كلمة "المطلق" فقد زادها من عنده وصفا للاعتماد، ليجعل من ذلك وُصْلَة ومسوغا لسرد التحفظات، وأنا لا أعلم أحدا - مهما يكن من غلاة المتحمسين لهذا الاتجاه وأنا منهم - قد دعا إلى الاعتماد "المطلق" على الإحصاء في دراسة الأسلوب، ذلك أن ظاهرة الأسلوب بما فيها من تشعب وتعقد لا تسمح لمنهج أن يُعفّى على منهج، ولا لطريقة أن تستثني طريقة، ولا لمنظور أن يحجب منظورا. وانما تأتي حماسة طائفة من الباحثين لهذا الاتجاه من جهة أنه نوع من المقاربة طال غبنه والتجافي عنه، على الرغم مما يحفل به من جليل الفوائد، وما يقدمه من حلول موضوعية لكثير من مشكلات الظاهرة الأسلوبية وقضاياها. كان الغبن هو نصيبه في مكتبة الدراسات الغربية الى عهد ليس بالبعيد، أما عندنا، نحن العرب، فما يزال ضربا من البدع المحدثات، ونوعا من المغامرات الخطرة التي يحجم عن ارتكابها جمهرة الباحثين. وإذا صح ذلك، وهو صحيح، كانت كلمة "المطلق" هنا واجبة الحذف، وإذا هي حذفت لم يبق للخلاف مكان. لكن تحفظات الكاتب ما تزال قائمة. وإذن فليس من مناقشتها بد.

٢ - ١ التحفظ الأول

يقول الكاتب: " يعد المنهج الاحصائي أشد غلظة وأكثر بداثية من أن يلتقط بعض الظلال المرهفة للأسلوب، مثل الإيقاعات العاطفية والإيحاءات المستثارة، والتأثيرات الموسيقية الدقيقة" (ص ٢٢٧).

وأقول إن هذا القول لا يقبله على إطلاقه إلا من علم ظاهرا من الأمر. وفي هذه المسألة كلام شديد التحصيل والتفصيل ليس هنا مكانه. بيد أننا لو سلمنا بصحة هذا الكلام على مذهب الجدل، وليس على إطلاقه بصحيح، فإن المقاربة الإحصائية لن ينالها من ذلك مذمة ولا نقيصة. إن المقاييس المسلطة على المادة لا يصلح المقياس منها إلا لما وضع له، فلا يعيب "المتر" أنه غير صالح لوزن الأجرام، ولا ينتقص من الفرسخ تقصيره عن قياس الأحجام، فما بالك بالمقاييس الموضوعة لنتاج القرائح وثمرات العقول! إن مَثَل الكاتب في هذا كمَثَل رجل دفع إلى الطبيب عينة من الدم لتحليلها، فاستعمل الطبيب

وسائله فى ذلك ليدل صاحب العينة على نسب الهيموجلوبين والصفائح الدموية والكرات حمرها وبيضها،ليتوصل من ذلك إلى تكوين الدم ومقدار كفاءته فى أداء وظائفه . وإذا الرجل يقول للطبيب : " أمسك عليك نتاج تحليلك،فهو أغلظ وأشد بدائية من أن يدلني على مقدار ما يتمتع به صاحب العينة من خفة الدم أو ثقله" نعم، فهذا هذا .

ومع ذلك فإن التقاط ما سماه الكاتب بلغته الرومانسية الحالمة " الظلال المرهفة"،و"الايقاعات العاطفية"،و"الايحاءات المستثارة"، لا يخلو أمره من أحد احتمالين ،فإما أن يكون ذلك كله قابلا للفحص على أساس موضوعى جدير بأن يسمى علما،واما أن يكون التوصل إليه بضرب من الوحى والحدس والرؤيا المنامية الصادقة ،أو أنه تجليات يفيضها العقل القدسى على المصطفين الأخيار من بنى آدم . فإن كانت الأولى فمرحبا ولا اعتراض،ولا ينقص ذلك من أجرنا شيئا. وإن كانت الأخرى فليس لنا ،معشر المحرومين من هذه التجليات ،إلا الرضا بالمقسوم ،فلا ننازع الأمر أهله ،ولا نحسد الناس على ما آتاهم الله من فضله ،" ذلك فضل الله يؤتيه من يشاء،والله ذو الفضل العظيم " (سورة الحديد، آية ٢١).

٢-٢ التحفظ الثانى :

يقول الكاتب : " قد تضفى الحسابات العددية نوعا من الدقة الزائفة على بيانات متشابكة أشد سيولة من أن تخضع لهذه المعالجة . فلو فرضنا مثلا أن أحد الباحثين قد أعد دراسة عن الصورة فى شعر محمود حسن اسماعيل ،واستخدم فيها المنهج الإحصائى ،فسوف يطالعنا بأرقام هائلة لو عد كل تشبيه واستعارة ومجاز ،بينما لو تأملنا هذا الشعر لوجدناه أسرابا من الصور المتراكبة التى يصعب علينا أن نحكم بنهاية إحداها وبداية الأخرى . ومن ثم فإننا لن نستطيع التقاطها عن طريق الإحصاء إلا بشكل تقريبى يتفاوت تبعا للمعايير التى نستخدمها فى تحديد حجم الصورة ودرجتها ومستواها وطريقة فك تداخلاتها " (ص ٢٢٨).

وإنى لأعجب لهذا الكلام فَضْلَ عجب ،فالكاتب قد تخيل إنسانا سماه آحد الباحثين ،ونصب له موضوعا بعينه هو " الصورة فى شعر محمود حسن إسماعيل" ،وأنبأنا بأن أحد الباحثين هذا قد فرغ من إعداد دراسته ،وأنه استخدم فيها المنهج الإحصائى ،ثم حكم على صاحب الدراسة حكما غيابيا غير قابل للنقض أو الإبرام بأنه سوف يطالعنا بأرقام هائلة ، وأن هذه الحسابات العددية ستضفى نوعا من الدقة الزائفة على بيانات سائلة (؟!).

ولا حاجة بى الى القول أن ذلك كله رجم بالغيب ،وحُكْمٌ على معدوم ،يتسع به التأويل ،وتتمطى الدعاوى ،ويعثر فيه بما أشبه الدليل وليس بدليل . ولقد ساورنى - صدد هذا - سؤال : ترى هل حاول الكاتب بنفسه إعمال الطرق الاحصائية فى فحص هذه المشكلة فلم يستقم له الأمر؟ إن كان الجواب نعم ،فلا يحق له أن يسوق الكلام مساق الشرط الممتنع ،وكان عليه أن يعرف قراءه بما صادفه من العقبات ،وما اكتنف عمله هذا من العوائص والاغماض ،شريطة أن يستصحب الدليل . لكنه لم يفعل ،ولو فعل لكان لكل حادث حديث. وإن كان الجواب لا ،فأنَّى له أن يعلم بظهر الغيب ما سيكون من آمر هذا الباحث المتخيل مع ذلك الموضوع المفترض ؟ لعل الكاتب يرى فى المعالجة الإحصائية الدقيقة للصورة الشعرية ضربا من المحال؟ آلا إن ما قد يراه الكاتب محالا هو عين الممكن . وليست هذه دعوى منى بلا دليل، فلقد قمت فى بعض ما كتبت بتشخيص أسلوبى إحصائى لمظهر من أهم مظاهر الصورة الشعرية ،وهو الاستعارة . وكانت مادة البحث هى أشعار البارودى وشوقى وأبى القاسم الشابى (حاشية: قدم البحث فى الذكرى الخمسينية للشابى ،ونشر منجما على ثلاثة أعداد من مجلة " الفكر" التونسية من نوفمبر ١٩٨٤ الى يناير ١٩٨٥) ،كما قام بعض تلاميذى فى رسالة لدرجة الدكتوراه بدراسة الظاهرة نفسها بالمنهج نفسه فى شعر أبى تمام والبحترى ،ليقدم موازنة أسلوبية جديدة بين الطائيين).

ولعل أيسر مراجعة لهذا التحفظ ترينا كيف تقام الدعوى العلمية بالخيال المحض ،والتحكم الصرف ،وعلى المغالطة التى تجعل المطلوب إثباته " وهو العجز عن الحكم بنهاية صورة وبداية الأخرى" جزءاً من مقدمات البرهان المراد إنتاجه (وهو عجز الاحصاء عن التقاط الصور) . فإذا لم يكن ذلكم هو عين المصادرة على المطلوب التى رمى الكاتب غيره بها وانسل ،فماذا يكون إذن ؟

٢-٣ التحفظ الثالث :

يقول الكاتب:" ومن نقط الضعف الخطيرة فى الدراسة الإحصائية للأسلوب أنها لا تقيم عادة حسابا لتأثير السياق . مع أننا نعرف من الدراسات التطبيقية أن السياق له دور حاسم فى التحليل الأسلوبى مما دعا بعض الباحثين إلى إدخال" التكنيك" السياقى المقارن كشرط أساسى فى الحساب الإحصائى للملامح الأسلوبية كما أشرنا من قبل" (ص ٢٢٨) .

وهذا تحفظ يرد على نفسه بنفسه ،فقد أقر الكاتب بأن بعض الباحثين دعا " إلى ادخال التكنيك السياقى المقارن كشرط أساسى فى الحساب الإحصائى " .وهو كلام لا يشوب سلامته إلا تجهيل الإسناد واستخدام صيغة " بعض " التى تصدق عند أهل العربية على الواحد والكثرة .

أفيكون فضولا منى ومن أى قارىء أن يسأل : مَنْ بعض الباحثين هذا (أو هؤلاء)؟ وما الحكمة من تجهيل الإسناد؟ أفى الأمر سر لا ينبغى للقراء أن يطلعوا عليه ؟.

على أن القضية لا تختص - كما قال الكاتب - ببعض الباحثين. إن اعتبار السياق شرط لا يمكن تجاوزه فى الفحص الإحصائى للأعمال الأدبية ذات السياقات المعقدة كالقصة والمسرحية والرواية . ولقد قام حساب معامل بوزيمان الذى أقمت على أساسه كتابى " الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية " - وسيكون موضع حوار بينى وبين الكاتب فيما بعد - على اعتبار الفروق بين الرسالة المنطوقة والمكتوبة ،وبين

الفصحى واللهجة ، وبين الذكورة والأنوثة ،وبين صغر السن وتقدمه ، وكذلك على اعتبار الفروق من جهة الجنس الأدبى ونوع الخطاب وسمات الشخصية ،وكل أولئك عوامل من صميم مكونات السياق . كما أننى عالجت هذه القضية بما تستحقه من تفصيل فى كتاب تدور به الآن مطبعة الدار العربية للكتاب فى تونس ،وقد بينت ثمة كيف يمكن للعوامل المحددة للسياق أن تصبح جزءاً من مكونات المعادلة الإحصائية لتشخيص الأسلوب .

٢-٤ التحفظ الرابع :

سأخالف هنا - غير مختار - عما اعتدته من إيراد التحفظ بلفظ الكاتب فى صدر الكلام ،ذلك أنى قد عييت بأمره ،إذ بدا لى طائفة من الأقوال المرسلة التى لا يكاد يجمعها جامع ظاهر. لكنك إذا أخذت مكوناته فرادى وثنى وجدت الحق على نقيضها فى كل حال .

يقول الكاتب :" إن هذه الإحصاءات لا تستطيع أن تدل الباحثين فى الأسلوب على الخواص الأسلوبية التى تستحق القياس لأهميتها "(ص٢٢٨) .

ولكى نستشكف ما يئول اليه هذا القول من دور وتسلسل - دعونا نستبدل بكلمة " القياس " فيه كلمة الإحصاء ،فهما فى هذا السياق بمعنى . وستئول عبارة الكاتب حينئذ إلى الصورة الآتية : " إن هذه الإحصاءات لا تستطيع أن تدل الباحثين فى الأسلوب على الخواص الأسلوبية التى تستحق الإحصاء لأهميتها" . وهذا لعب بالكلمات يقول كثيرا ، ولا يقول شيئا . ان مسألة دلالة الإحصاء على الخواص الأسلوبية المستحقة للقياس لا يخلو أمرها من أحد احتمالين ،فإما أن تدلنا على استحقاق الخاصية الأسلوبية للقياس قبل القياس ،وهذا لا يكون ،إذ هو مرة أخرى مصادرة على المطلوب لا محالة ،وإما أن تكون دلالتها على ذلك لاحقة للقياس وثمرة له . وتلك هى الغاية التى يطمح اليها أى قياس للأسلوب ، إذ لا غاية للقياس إلا تشخيص الأسلوب بتحديد الخواص الأسلوبية ذات الأهمية فى تشكيل النص . وينشأ من ذلك أن القياس الأسلوبى أوله فرض،وأوسطه اختبار،وغايته تشخيص . ولا يكون إحصاء أسلوبى إلا باستيفاء

هذه الأركان . ومن ثم فأنا أجزم للكاتب بأنه لا وجود لبحث أسلوبي إحصائي لا يعد الدلالة على الخواص الأسلوبية ذات الأهمية في تشكيل النص غايته الأولى . وأحسب أن ذلكم مما تقضي به بديهة العقل .

ثم يستطرد الكاتب في تحفظه الرابع فيقول مواصلا كلامه :" .... كما لا تستطيع - يعني هذه الإحصاءات - أن تضع أساسا للتفسير الأسلوبي لهذه المؤشرات الشكلية ،مما يجعل قوة برهان نتائجها قاصرة للغاية في كثير من الحالات ، إذ تكاد تضطرد (كذا يرسم الكاتب هذا الفعل ومشتقاته بالضاد،وذلك على توهم أصالتها كما في يضطر ويضطرب وليست سواء. ويطرد هذا الرسم في الكتاب كله حيثما ورد) عكسيا درجة موضوعية النتيجة مع امكانية التوصل عن طريقها الى استبيان(كذا أيضا) دقيق لأهمية الخواص من الوجهة الأسلوبية" . ذلكم قول المؤلف. أما أنا فلا أكاد أجد ما أقول تحشية عليه إلا أنه كلام يسكت عنه، فما هو كما قالوا إلا رحى تطحن قرونا.

ويواصل الزميل العبارة من تحفظه الرابع - فالكلام ما يزال مستمرا - بقوله : " ولعل السبب في ذلك يكمن في طبيعة قصور هذه الإجراءات (قلت : هل يجوز في العلم تسييب الكلام على هذا النحو بلا لجام أو خطام) ،فلا يمكن الوصول إلى نتائج هامة دون حصر شامل لكل الخواص في حملة النص ،مما يفترض بدوره اتساق النص وتجانس أجزائه " (ص ٢٢٨).

ولي على هذا القول ملحظان كلاهما جد خطير:

أولهما أن القول بوجوب الحصر الشامل لكل الخواص في جملة النص- سواء باستخدام الإحصاء أو غيره - هو قول لم يقل به أحد إلا الزميل،فالفحص الإحصائي أو غير الاحصائي للأسلوب لا يشترط معه شمول الحصر،إذ هو محال واقعا،وتكليف بما فوق الوسع لا يعتقد إمكانه إلا كل من لم يصطل بناره ،ولم يكابد مشقته. إن الفحص الأسلوبي يقوم عادة على اختيار عدد محدود من المتغيرات الأسلوبية ،قد يقل حتى يكون واحدا لا غير،وقد يتعدد إلى ما شاء الباحث ،أما الفحص الشامل فأمر غير وارد بالكلية. وأساس الاختيار هو ما يرجحه الباحث - بالظن

الغالب أو مستعينا بما سبقه من دراسات - من مسئولية المتغيرات المختارة عن تميز النص ،ثم إن عليه أن يخضع فروضه هذه للاختبار ، كما ذكرت ،لأن المعول عليه هنا هو فحص الخواص الدالة ،لا الحصر الشامل للدالة وغير الدالة . وهذا الكلام عقيدة ثابتة فى المعالجة الأسلوبية بعامة والإحصائية منها بخاصة . وعندى لها عشرات الشواهد والنصوص لجهابذة هذا العلم وأعلامه ،إن شاء أوردتها له حتى يقول قَدْنى قَدْنى .

وأما الملحظ الثانى فينصرف الى قول الزميل إن الحصر الشامل لكل الخواص فى جملة النص " يفترض بدوره اتساق النص وتجانس أجزائه " (ص ٢٢٨) . ولا أدرى ما مراد الكاتب باتساق النص وتجانس أجزائه ؟ ولا كيف يفترض الحصر الشامل أو غير الشامل هذا الاتساق والتجانس ؟ وما المعايير التى يتحقق بها الاتساق والتجانس ؟ ومن صاحب الحق فى وضع هذه المعايير : الفاحص أم المبدع ؟ وهل حتم مقضى على كل مبدع ألا ينتج نصا إلا إذا كان متسقا ومتجانسا ؟ وهب النص غير متسق ولا متجانس الأجزاء ،أتراه يخرج بذلك من دائرة النصوص القابلة للفحص الأسلوبى ؟ وما سلطان الفحص أو الفاحص على النص حتى يفترض فيه الاتساق والتجانس أو يفرضهما عليه ؟ إن الباحث يفحص النص ولا يخلقه ،كما أن انعدام الاتساق والتجانس إن تميز بهما نص صار لزاما على الباحث أن يعتد بهما خاصيتين أسلوبيتين فيه ،وأن يشتغل بتشخيصهما وتحديد مظاهرهما وأنماطهما . ولا حق له عندئذ فى أن ينفيهما عن النص ،أو أن يثبت أضدادهما له ، ليتسنى له الحصر الشامل أو غير الشامل لكل الخواص .

ولعل فى تلك السطور التى سلفت تنبيها إلى خطر شديد يحيق بالكثير مما نقرؤه أو نكتبه فى العربية ،ألا وهو الاعتماد فى القراءة أو الكتابة على ما يعرف فى علم النفس بأشباه المفاهيم ، حتى ترى أحدنا على يقين من وضوح ما يكتبه أو يقرؤه وضوحا ليس معه شبهة ،ومن قطعية دلالته على مراده كاتبا ،أو على معقوله قارئا ،حتى إذا أخضع الكلام للتأمل ،وسبر غوره ،وكشف خبيئه ،انكشفت القبة من

غير شيخ تحتها ،واستحالت الدلالات سرابا بقيعة يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئا .

ثم يقول الزميل من بعد:" وكمية المعلومات التى تستقى من النص هكذا تصبح كثيرة للغاية" (ص ٢٢٨) . وهو يفترض فى ذلك عقبة حائلة دون المعالجة الاحصائية . وأقول له : بل لهذا لا لغيره كان اصطناع الطرق الإحصائية ،إذ هى " جندب " الذى يدعى إذا يحصاس الحيس .

ثم يقول ،ولم ننته بعد من التحفظ الرابع ،:" أما علاقة الملامح الأسلوبية فيما بينها،ووظيفتها فى النص ،فان هذه الاجراءات لا تستطيع أن تساعدنا على تقديرها . وهى ،اذ تركز على الخواص الشكلية للنصوص ،لا تتعرض من قريب أو بعيد لمشاكل (كذا !) اختيار المؤلف لها ،ولا للتقبل الذى يتلقاها به القارىء،(ص ٢٢٩) .

وأقول : هذا كله كلام مرسل على عواهنه ،وهو خطأ من الرأى ومردود من الحكم . وجميع هذه الأحكام صادرة – فيما يبدو – بالحق الإلهى الذى ينكره الدين الحق بَلْهَ العلم. ولو كان فى المقام متسع لعلقت على هذه السطور وحدها برسالة خاصة ،ولعله يكون .

وأخيرا انتهينا من مناقشة التحفظ الرابع ،وننتقل إلى مايليه،

٢ - ٥ التحفظ الخامس :

يقول الكاتب فى تحفظه الخامس مانصه :

" وقد يحدث أحيانا أن يكون تحديد جملة من الأرقام المتعينة لا يبعد فى تأثيره عن ملاحظة عادية كان من الممكن إدراكها بالنظرة الأولى ،أو أنها بالغة البداهة لدرجة لا تحتاج معها إلى برهان. وكما قال " سيتسر" ببراءة حكيمة: هل من الضرورى أن نجمع مادة عددية متصلة بمعدلات تكرار كلمة حب فى الشعر ؟ وهى معدلات لا تدهشنا إلا بمقدار ما ندهش لورود كلمة سيارة فى مقال مصور عن سباق السيارات ،أو كلمة بنسلين فى مجلة طبية" (ص ٢٢٩).

وأقول للزميل ان المقالة التى نسبها إلى سبتسر لا تنبىء عن براءة حكيمة بل عن سذاجة غريبة . ولا يمنعنا من إسباغ هذا الوصف عليها أن قائلها هو سبتسر - والعهدة على الناقل - فمن كان هذا حظه من العلم باستخدام الإحصاء فى دراسة الأسلوب لا جرم كانت مقالته جديرة بهذا الوصف كائنا من كان . فليس سبيل الإحصاء الأسلوبى هى القناعة بالكشف عن هذا التكرار الظاهرى الساذج. كما أن المثال الذى أورده إنما ينصرف الى نوع من الإحصاء اللغوى، لا الأسلوبى ،يجريه العلماء لأغراض تعليمية ونفعية مختلفة ،كإعداد قوائم المفردات الشائعة ،وتصنيفها بحسب نوع الخطاب ،والمساعدة على تأليف الكتب المدرسية وكتب تعليم اللغات لغير أبنائها . أما الإحصاء الأسلوبى فشىء مختلف تماما. وفى مقياس يول ، الذى سبق لى إعماله فى دراسة الثابت والمنسوب من شعر شوقى ،مثل واضح على أن ثمة فرقا بين العد والإحصاء ،وأن للاحصاء الأسلوبى سبلا أخرى غير التى تساءل عنها سبتسر ببراءته الحكيمة .

٢-٦ التحفظ السادس :

يقول الكاتب : " ويضاف إلى هذه الاعتبارات الموضوعية (!!! .. وعلامات التعجب لى بالطبع) صعوبة أخرى ذاتية لكنها واقعية أيضا. وهى أن معظم باحثى الأسلوب لا يحيدون " التكنيك" الإحصائى ،بل ينفرون عادة منه ،مما يجدر معه أن لا نحملهم على مشقته دون ضرورة".

وأقول للزميل : الآن حصحص الحق . لقد كان حق هذا التحفظ الذى أتى فى ذيل القائمة أن يكون هو التحفظ الأول والأخير، إذ هو التحفظ الوحيد الذى صدق فيه الكاتب نفسه وقارئه . وإذن ،فالمسألة مسألة مشقة وصعوبة ونفرة وعدم إجادة . والأمر مرده فى النهاية إلى الرغبة فى تدليل الباحثين ،وحملهم على أكف الراحة ،وإبراء الذمة من تبعات القصور أو التقصير على نحو يجعل من الفضيلة عجزا، ومن العجز فضيلة ،فإذا صعبت عليهم الغاية هونوا بالترك ما صعب . وبذلك يعدون أنفسهم ،ويعدهم الناس ،علماء فى الأسلوب بلا كلفة ولا مئونة .

وما مثلهم فى ذلك الا كمثل طائفة من الأمراء والكبراء استعجلوا من الشعراء المديح،وبخلوا عليهم بالنوال ،فاستحقوا بذلك ماقاله فيهم الشاعر(وأظنه أبا الشمقمق) :

وبقينا فى عصبة من قريش

يشتهون المديح بالمجان

أوَ يترك كل مطلب شريف أن صعب مأتاه ،وتوعرت المسالك الموصلة اليه ؟ إن هذا حقا لهو الحل المريح .

٣ - نماذج من الإجراءات التجريبية

أما وقد فرغت من مناقشة التحفظات الستة التى أوردها الكاتب على المعالجة الاحصائية للأسلوب فإنى آخذ الآن إن شاء الله فى مناقشة ما جاء بكتابه تحت عنوان " نماذج من الإجراءات التجريبية "،قاصرا مناقشتى على ما عرض فيه بالنقد لما تضمنه كتابى" الأسلوب : دراسة لغوية إحصائية " من درس أسلوبى إحصائى يدور كله حول فكرة واحدة هى استخدام نسبة الأفعال إلى الصفات فى تمييز الأساليب وتشخيصها.

وقد يبدو أن الباعث لى على كتابة هذا المقال سبب خاص ،أعنى تعرض الكاتب لما جاء فى الكتاب بالنقد. وذلكم حق لا ريب فيه ، ولا تثريب عليه إذا نقد،ولا على إذا رددت . بيد أن أكثر الأصوليين والمفسرين والفقهاء على أن العبرة بعموم اللفظ لا بخصوص السبب ، ومن ثم سأقيم المناقشة ـ ما وسعنى الجهد ـ على أسس معرفية ومنهجية مفارقة للأشخاص والأعيان .

وأود أن أبدى هنا ملحظا عاما قبل الدخول فى تفصيلات المناقشة، هو أن كثيرا من المصطلحات التى شاعت وتكررت فى الكتاب تحتاج استعمالاتها الى مراجعة وتحرير ،وأخص منها مصطلحات " المنهج" و" النظرية " و" المقياس" و" المبدأ" و" الاجراء"و" التكنيك". وما حملنى

على تسجيل هذا الملحظ إلا كثرة دورانها فى الكتاب بدلالات متداخلة ، وإسكانها غير مساكنها فى كثير من الأحيان . لكن لهذا حديثا آخر على أى حال .

٣-١ حساب النسبة بين الجمل الفعلية والجمل الأسمية ومعامل بوزيمان :

يمضى الكاتب على طريقته فى ضرب الأمثال، فيذكر بين الاجراءات التحليلية التجريبية فى علم الأسلوب دراسة النسبة العامة بين الجمل الفعلية والاسمية، فيرى بعض الباحثين أن " الطابع الاسمى للجملة سلبى، بينما يرى آخرون أنه إيجابى" (ص ص ٢٤٠-٢٤١) . ويعرض الكاتب حجج الطرفين بين مدافع عن الأولى ومحبذ للثانية . ثم يعلق على ذلكم بقوله : " ويلاحظ الباحثون (كذا.!!) أن هذه الأحكام غير مطلقة ولا قاطعة . ولا تخلو من نقط التقاء بين الجانبين، فالذين يدافعون عن الأسلوب الاسمى لا يزعمون أنه أكثر طرافة ولا أناقة ولا ثراء والذين ينتقدونه لا ينكرون أنه غير شخصى، ويكاد الكل يجمع على أن الأسلوب الفعلى أصعب فى الكتابة من الاسمى، وعلى أن ميزة هذا الأخير أنه وسيلة للوصول إلى هدف محدد، بينما يتميز الأول بخصوبته الدلالية وثرائه الأدبى" (ص ٢٤١) .

ويشير الكاتب، فى ختام حديثه عن هذا " الإجراء" ، إلى وجوب اعتبار الفروق بين اللغات المختلفة عند النظر فى هذه الأحكام فيقول : " ولابد أن نأخذ فى اعتبارنا أن هذه الأحكام مبنية على تحليل خواص انجمل الفعلية والإسمية فى لغة مثل الإنجليزية، فهى من قبيل دراسة أسلوب اللغة . أما اذا تناولنا هذه المشكلة فى اللغة العربية فإن جميع الحجج والبراهين السابقة لابد أن تخضع حينئذ لمراجعة جذرية على ضوء منطق اللغة العربية الخاصة (لعله يعنى الخاص) والاختبارات التجريبية فيها، ووظائف هذه المقولات لديها" (ص ٢٤٢) .

وينتقل الكاتب من عرض هذا المقياس إلى الحديث عن معامل بوزيمان، متخذا من المقياس الأول مدخلا للحديث عن المقياس الثانى،

فيقول : " ويتصل بهذه القضية المنهج التجريبى الطريف الذىعرضه باستفاضة ،وطبقه بمهارة بالغة الزميل الدكتور سعد مصلوح، وهو منهج بوزيمان ، الذى يقوم على تمييز النصوص الأدبية وإبراز خواصها عن طريق تحديد النسبة إحصائيا بين الكلمات المعبرة عن حدث ، والكلمات المعبرة عن وصف ، أى نسبة الفعل إلى الصفة ،على فرض أن هذه النسبة تكشف عن مدى أدبية الأسلوب " فكلما زادت كان طابع اللغة أقرب الى الأسلوب الأدبى،وكلما نقصت كان أقرب إلى الاسلوب العلمى " (ص ص ٢٤٢-٢٤٣) .

وواضح من ذلك كله أن الكاتب قد جمع بين المقياسين فى قَرَن ، وجعلهما من قبيل واحد،على الرغم من أن التباين بينهما حقيقة وواقع ،بل إن تصوره لمكونات المقياسين ووظائفهما فيه نظر . ولقد أثر ذلك على نقده لمعامل بوزيمانعلى نحو سنبين عنه ،إن شاء الله، فيما يلى :

٣-٢ مقارنة بين طبيعة المقياسين :

ما أبعد الفرق بين هذين المقياسين عند اللغويين وعلماء الأسلوب الخلص ، فقياس أحدهما على الآخر هو قياس مع الفارق من وجوه كثيرة .

أولهما: أن الجملة الاسمية والجملة الفعلية وحساب النسبة بينهما هو أمر يختص بنظم الجملة syntax ، أما الفعل والصفة فهما قسمان من أقسام الكلم .

ثانيهما: أن نظم الجملة هو مما تختلف فيه اللغات اختلافا كبيرا، ومن ثم فإن وجود هذين النوعين من الجمل أحدهما أو كليهما،والنسبة بينهما محكوم بمنطق اللغة المعينة ونظامها،فربما تجد لغةلا تستخدم إلا أحد هذين النوعين . أما الفعل والصفة بوصفهما قسمين من أقسام الكلم فلا تخلو منهما لغة من لغات البشر.

ثالثها : أن مقياس بوزيمان لا يعتبر إختلاف الأفعال والصفات من جهة المباني مما تتباين فيه اللغات ، وإنما يعتبر مطلق وجودهما وإختلاف النسبة في تكرارهما. ولذا كان لمقياس بوزيمان عمومية ليست للمقياس الأول ، فاشتمال اللغات جميعها على هذين القسمين هو من قبيل الجوامع اللغوية Linguistic Universals .

رابعها : أن حرية المنشئ في تشكيل أسلوبه المتميز بالتحكم في نسبة الجمل الفعلية إلى الجمل الأسمية مقيدة بمنطق اللغة المعينة ،لخضوعه لمقتضى قواعد الجملة . أما حريته في المراوحة بين الفعل والصفة فمطلقة ،إذ هي مرتبطة بالمضمون وبإيثارات المنشئ لاغير.

خامسها : أن الأحكام التي تضمنها المقياس الأول ،وإن بنيت على تحليل لغة بعينها،لا يمكن اطراحها جملة ،لأنها ترتبط بجامعة من الجوامع اللغوية هي مقولة الإسناد. ومن ثم فإن استنباط أحكام عامة من حقائق ومشاهدات خاصة أمر وارد ولا يأباه العلم . وعلينا - صدد هذا - أن نميز بين أطراف الثنائيات الآتية : -

١- الخصوصيات اللغوية في مقابل الجوامع اللغوية .
٢- خصائص اللغة في مقابل خصائص الأسلوب .
٣- الحقائق في مقابل التفسير.

سادسها : أن فرضية بوزيمان لم تكن في نشأتها الأولى فرضية لغوية أو أسلوبية ،بل هي فرضية سيكولوجية توصل إليها هذا العالم بملاحظة السلوك اللغوي عند الأطفال ،واختلاف خصائصه بتقدم أعمارهم ،أي باتجاههم من الإنفعالية إلى العقلانية ،وينمو قدراتهم المفكرة . وبوزيمان نفسه هو عالم نفس قبل أن يكون لغويا. وقد أثبتت الدراسات التي أجراها من بعده شليتسمان ونويبافر وغيرهما من أعلام علم النفس اللغوي صدق هذه الفرضية السيكولوجية بالأدلة الامبريقية . أما توظيف هذه المقولة توظيفا لغويا أسلوبيا

فقد كان تطويرا وتوسعة لمجالات استخدامها التطبيقية .
وظاهر من ذلك ،وهو ما ذكرته فى كتابى تفصيلا ، أن معامل بوزيمان قد نشأ وتشكلت ملامحه فى ميدان الدراسات النفسية التى تهتم بدراسة النفس الإنسانية ،ومجاله على التحديد علم النفس اللغوى وعلم نفس النمو . ومن ثم كان لمعامل بوزيمان عمومية الكشوف السيكولوجية ، لا خصوصية القاعدة النحوية فى لغة بعينها . وقد ثبتت جدواه فى الفحص الاسلوبى بيقين حين عبر حدود اللغة الألمانية إلى غيرها من لغات البشر. وكان للغة العربية نصيبها من فحص الفرض ،والاستيقان من صحته ،بما قدمته من دراسات فى كتابى عن الاسلوب .

تلكم مقدمة لم يكن منها بد لفرز الأمور بطريقة علمية بريئة من خلط الأوراق بين الخاص والعام ،وبين خصائص اللغة وخصائص الأسلوب ،وبين خصوصية القاعدة النحوية وعمومية الكشف النفسى . كما أن هذه المقدمة ضرورية أيضا لتنقية المعالجة العلمية من التعميمات والشعارات العالية النبرة ، التى لا تصلح للحوار العلمى بحال.

٣-٣ نقد النقد :

يمهد الزميل لإيراد ملاحظاته النقدية ببيان لعلة اهتمامه المشكور بما بذلته من جهد فيقول : " ولأن هذه النظرية قد ظفرت فى اللغة العربية بما لم يظفر به مبدأ أسلوبى آخر ،بفضل الجهد التطبيقى الممتاز الذى " اقترن بها ، فمن واجبنا أن نقف عندها قليلا لنقدم جملة من الملاحظات المنهجية عليها ،دون أن يعنى ذلك رفضا لها ،بل ان النقد الموضوعى فى حسابنا هو أجدر أشكال الحفاوة العلمية " . (ص ٢٤٣) .

وأقول للزميل صادقا إنه لا أحب إلى نفسى من نقد موضوعى . وكان يسرنى أن يكون . ولكن ألست معى فى أن أول أشراط النقد الموضوعى هو صبر النفس على القراءة الفاحصة المتأنية لموضوع النقد؟

بلى إن شاء الله ،فذلك شرط لا يخالف عن قبوله منصف . بيد أن هذا لم يكن منك بيقين . وعندى على ذلك أكثر من برهان لا يدفع . وسيأتى بيان ذلك إن شاء الله فيما يلى من الحديث .

٣-٣-١ هل فى النظرية وتطبيقاتها مصادرة على المطلوب ؟

يبدأ الكاتب ملاحظاته النقدية على النظرية بقوله :"لعل أبرز ما تتميز به هو طابع المصادرة على المطلوب ،فهى تقوم على فرض يربط بين نسبة الفعل للوصف فى العمل الأدبى وجملة من الخصائص اللغوية والجمالية" . (ص ٢٤٣) .

ولا أحسبنى بعد ما ذكرته فى الفقرة السابقة (ف ٣-٢) عن منشأ الفرض عند بوزيمان فى شكل ملاحظة علمية ،ولدت فرضا أثبتت صحته الدراسات اللغوية - النفسية اللاحقة باختبار مادة لغوية عريضة من لغات شتى - أقول لا أحسبنى بحاجة إلى أن أنفى عن النظرية وتطبيقاتها تهمة المصادرة على المطلوب ،فهى نتاج الملاحظة والتجربة وليست نتاج النظر والاستدلال العقلى المجرد .

لكن الذى أقلقنى حقا ،ولا أغالى إذا قلت إننى صدمت له ،هو الخلط المستغرب لدى الكاتب بين المصادرة على المطلوب والفرض العلمى وبينهما بعد المشرقين . ولا ينبغى بحال أن تذهب شهوة التأنق فى العبارة بصاحبها إلى التضحية بأصول المفهومات التى استقرت بين أهل العلم ،فإنه لن يعدم من الناس مقلدا ،فيكون عليه وزره ووزر من قلده فى ذلك إلى يوم القيامة . إن المصادرة على المطلوب عند المناطقة مغالطة برهانية تجعل من المطلوب إثباته جزءا من مقدمات البرهان المراد إنتاجه . وقد ضربت لها مثالا من كلام الكاتب فيما سلف (ف ٢-٢) ، فيرجع إليه ثمة . أما الفرض العلمى فهو قضية يسلم بها الباحث فى أول بحثه ،ليتخذها أصلا يستخرج منه جملة من القضايا . بل إن الباحث ،وإن كان غير واثق بصدق فرضه أو كذبه ،يجوز له اتخاذه أصلا يستخرج منه ما شاء من النتائج ،حتى إذا أثبت الاختبار

صحة هذه النتائج تحقق الباحث من صدق الفرض . ذلكم هو المنهج العلمي المعتبر في البحوث التجريبية والإمبريقية ،وقد استوفيت - ومن سبقني في تطبيق معامل بوزيمان - جميع الأشراط العلمية للفرض والاختبار،فاتخذت مما توصلوا إليه من نتائج فروضا علمية أخضعتها للاختبار فيما درست من نصوص . وهذه طائفة من النقول المبينة القطعية الدلالة على الإلتزام بعلمية المنهج،ومفارقة ذلك لما سماه الكاتب بالمصادرة على المطلوب :

١) " نقدم الآن لتحليل هذه البيانات بثلاثة من الفروض . وضعت موضع الاختبار في الدراسات التي قام بها بوزيمان وشليتسمان ونويبافر وأنتوش وغيرهم . ونحن في تطبيق هذه الفروض نحاول أن نختبر صحتها بفحص مسرحيات شوقي الأربع " (ص ٨٨) .

٢) " ولاختبار الفرضين الثاني والثالث قمنا باحصاء المقطوعات التي اتخذت شكل مونولوجات في المسرحيات الثلاث.." (ص ٩٠) .

٣) " تبقى أمامنا مناقشة مسألة الإرتباط المفترض بين إرتفاع (أو إنخفاض قيمة ن ف ص)والتطور الدرامي في المسرحيات المذكورة" (ص ٩٣) .

٤) "هل تصدق البيانات الواردة في الجدول المذكور هذا الفرض أم تشكك فيه ؟" (ص ١٠٨) .

٥) " يعني هذا أن الفرض الذي سقناه صحيح بوجه عام،وإن كان ثمة حقيقتان تتهددانه وتحتاجان في الوقت نفسه إلى تفسير". (ص ١٠٨) .

هذا ،ولو شئت تتبع أمثال هذه النقول لطال الأمد. فهل من المنطق - بعد هذا - أن تنتهك حرمات المنطق بالخلط بين الفرض العلمي والمصادرة على المطلوب ؟ على أن الطريف حقا أن الكاتب يلقى بهذه التهمة في حجري ثم يجري ،مع أنه أحق بها وأولى ،فقضاياه التي عرضنا لها كلها أو جلها مستوفية لأركان المصادرة على المطلوب كما حددها أهل المنطق . وليس لي إلا أن أدعو القارئ المتأمل ،وهو

الحكم العدل بينى وبينه إن شاء الله ،إلى أن ينظر فى الأمر، فيفكر ويقدر ،ثم يجعل سقاية المصادرة على المطلوب فى رحل من هو بها جدير .

٣-٣-٢ هل هى مقولة جامعة أم مخصوصة بلغة بعينها ؟

يقول الكاتب إن " هذا الربط - يعنى بين نسبة الفعل الى الصفة ومدى أدبية الأسلوب أو علميته - إذا كان قد سبقته عدة إجراءات تجريبية فى اللغات الأخرى فلا شك أنه يختلف نسبيا باختلاف اللغات . كما أن هذه المقولات ليست عالمية مثالية متعالية على الزمان والمكان ،أو صالحة لكل جنس وعصر،مما يجعل من المتوقع إختلافها باختلاف الأجناس والعصور التاريخية. وافتراض القانون العام المضطرد (كذا !) فى كل زمان ومكان يجافى إلى حد ما روح العلم الحديث ، وأن تدثر بثوب المعادلات الرياضية ،وذلك لافتقاده النسبية الضرورية ، أو حتى لما كان يسميه القدماء اختلاف الجهة" (ص ٢٤٣).

وهذا الكلام كله كما يقول أهل الجدل تخليط وزرق ،وتهويل ورعد وبرق . وهو يبدو لصاحبه مقبول الظاهر ولكنه عند المحققين موقوف الباطن .

فهو أولا كلمات تتداولها الألسن ،وتتقاذفها الأفواه إلى الأسماع ، لا تقتضى قائلها جهدا ،ولا يسلك أحدا ترددها فى عداد اللغويين المتخصصين . وهى عموميات وشعارات يأتيها الباطل من بين يديها ومن خلفها ان لم تخضع للتحقيق والتدقيق .

وهو ثانيا خلط بين الخصوصيات والجوامع اللغوية يوشك أن يفضى إلى نفى الحوامع اللغوية بالكلية ،وإلى نقض الأساس الذى تقوم عليه مصداقية علم النفس وشمولية قضاياه ،وهما أمران لا طاقة بهما لأحد.

وهو ثالثا قول لا يكلف صاحبه نفسه عناء التمييز بين عمومية المقولة ونسبية القيم التى يسجلها المقياس عند تطبيقه . وهما

أمران لا يتدافعان . ومن ثم لا يصحله أن يؤسس على عمومية مفهوم المقياس فقدانه " النسبية الضرورية" أو عدم إعتبار الاختلاف فى الجهة ، لأن المقياس إنما وضع أصلا لقياس النسبية واختلاف الجهات . ومن خلال نسبية القيمة التى يسجلها قياس النسبة فى النصوص يمكن التمييز الموضوعى للأساليب ،وتحديد وجوه الإختلاف بين الأجناس الأدبية وأنواع الخطاب والعصور التاريخية ،والفروق الفردية ،وآثر المواقف والمقامات على تشكيل الاسلوب . وواضح من ذلك أن التمييز والنسبية واختلاف الجهة كلها منوط بنسبية قيمة ن ف ص لا بعمومية مفهوم المقياس .

وهو رابعا قول يظن صاحبه أن القانون العلمى لايصح إلا إذا فحصت جميع المشاهدات الواقعة تحته فى كل زمان ومكان . ولو كان ذلك كذلك ما صح قانون فى الوجود. فكل القوانين العلمية مبنية عن الاستقراء الناقص . والقول بأن المعادن تتمدد بالحرارة وتنكمش بالبرودة لا يلزم لصحته أن تفحص كل قطعة معدنية كائنة فى بطن الأرض أو على ظهرها منذ قال الله لها كونى فكانت إلى أن يرثها ومن عليها. ويقال - قياسا على ذلك - إنه إذا اتفق عدد من اللغات فى ظاهرةٍ ما مع اختلافها فى المبنى والتاريخ والقرابة كان ذلك كافيا لصياغة قانون عام. وعمومية القانون لا تعنى آزليته ،بل هو قابل للتعديل والتطوير من خلال المزيد من التطبيقات والاختبارات . وقابلية القانون العلمى للتعديل ثابتة بيقين للقوانين فى العلوم الطبيعية ، وثبوتها فى حق قوانين العلوم الإنسانية أوجب بقياس الأولى .

على أننى خامسا لم أقل شيئا مما قال . ولم أزعم شيئا مما نسبه إلى.فليفتش كتابى كلمة كلمة فإنه غير واجد فيه شيئا يقال له مقولة عالمية مثالية متعالية على الزمان والمكان ،أو كما قال. وإذا كان المدعى لم يأت ببينة من نص على دعواه ،ولن يفعل ،فليس أمام المنكر مثل إلا اليمين . وهأنذا أعقد الايمان وأقسم بمحرجاتها أن شيئا من ذلك لم يكن منى . أما الذى كان منى على التحقيق فهو أنى

لم أزد على القول بأن الفروض التى ثبتت صحتها لمن سبقنى من العلماء فى الألمانية والانجليزية وغيرهما ثبت لى صحتها فى العربية حين أخضعتها للاختبار فى طائفة كبيرة ومتنوعة من النصوص. هذا هو كل ما قلته ،فهل ترانى جئت بذلك أمراً إدّاً ؟.

٣-٣-٣ هل يقوم المقياس على مقولة عقلية ظنية :

يقول الزميل عن معامل بوزيمان إنه " يعتمد على مقولة عقلية ظنية تحتاج لجهد تجريبى مسبق (كذا. ولا أرى لهذه الصيغة وجها من العربية) منبثق من النصوص نفسها فى لغاتها المختلفة ،وقابل للتعديل المتوالى طبقا لما تبوح به النصوص فى أوضاعها المتعددة " (ص ٢٤٣).

ولا أريد أن أنبه الكاتب إلى وجوب التفرقة بين الملاحظة التجريبية والمقولة العقلية الظنية بعد ما كان منى من كلام مستفيض فى هذه المسألة . لكن عجبى لا ينقضى من قول الكاتب باحتياج هذه المقولة إلى جهد تجريبى " مسبق ،منبثق من النصوص نفسها". فكيف يمكن أن ينبثق " الجهد التجريبى المسبق" من النصوص نفسها ؟ وكيف يكون جهد تجريبى مسبق لا تسبقه مقولة فى شكل فرض علمى يتخذ أساسا للتفسير ،ويكون قابلا بالجهد التجريبى للاثبات أو النفى ؟ وماذا يعنى الكاتب ـ على وجه التحديد ـ بالجهد التجريبى المسبق ؟

أتراه يعنى جهد من سبقنى من العلماء إلى اختبار الفرض وإثبات صحته ؟ فذلك كان وقد أقر به . وإذن فما وجه اعتراضه ؟

أم تراه يعنى جهدا "مسبقاً" منى لاثبات صدق الفرض على أساليب العربية ؟ فذلك أيضا كان ،وما كتابى كله إلا إستدلال لصحة هذا الفرض جعله ثابتاً عندى بيقين الفحص والاختبار.

أم تراه يعنى "جهدا مسبقا" للقول بعمومية هذه الخاصية فى اللغات الإنسانية ؟ ان يكن ذلك فما جهدى وجهد من سبقنى إلا خطوات جادة ومخلصة ،إن شاء الله، فى هذه السبيل . وجميعها جهود داخلة فى هذا " المسبق " وليست خارجة عنه بحال.

أم تراه يعنى أن على الباحث العربى أن ينتظر قيام علماء الدنيا بجهد تجريبى " مسبق" على كل لغات البشر حتى يشرع هو فى تطبيق هذا الفرض على العربية مطمئنا إلى سلامته ؟ فيقال له : ولم لا يكون الباحث العربى واحدا من بين المشاركين فى هذا الجهد "المسبق؟" لقد ظننت - وبعض الظن اثم - أن ذلكم هو واجبى ففعلت،فإن عد هذا ذنبا عند الزميل فإنى أعتذر إليه من إرتكابى طريق العجلة والتسرع ،واطراحى حلية التأنى والصبر، ولعله غافر ذنبى.

وهكذا ،كيفما قلبت النظر فيما يتطلبه الزميل من " جهد تجريبى مسبق" لم تظفر إلا بخُلْفٍ من القول عجيب . وأيا ما كان الأمر فقد حكمت - ومن سبقنى - حكما ،وقدمنا لحكمنا الدليل تلو الدليل . وتحكّم غيرنا بتسييب الكلام وإطلاق الأقوال المرسلة بلا دليل ولا شبهة من دليل . فهل يستوى الأمران فى الموازين القسط ؟ .

٣-٣-٤ هل هو مقياس يركز على المشابه ويطمس المتميز ؟

يقول الكاتب :" ونتيجة لهذا الطابع القانونى العام للمعادلة فإن البحث على ضوئها لا يستهدف الكشف عن الملامح المميزة لكل عمل أدبى من الوجهة الأسلوبية ،بل ينتهى إلى تحديد النسب التى قد تتشابه مع آلاف النسب الأخرى ،دون أن يعنى ذلك أى توافق حقيقى فى الأسلوب إذ إن التركيز على المشابه بين النصوص يوشك أن يغرى بطمس المعالم المتميزة ،وهى المجال المفضل لعلم الأسلوب " (ص ٢٤٣).

وهذا القول أعجب من سابقه ،لاصطدامه ببديهة العقل،ذلك أنه لا وجود لمقياس أسلوبى يركز على المشابه بين النصوص ،ويطمس المعالم المميزة . ذلكم أمر مناف لطبيعة المقياس الأسلوبى بما هو أسلوبى . ولو اطلع الزميل على " كلمة الختام" التى استظهرت فيها وظائف المقياس لوجد مقولة التمييز تتكرر باللفظ والمفهوم فى كل سطر من سطورها. وعلى ذلك فإن طمس المعالم المميزة للأساليب هو أبعد ما يكون عن مقاصد أى مقياس أسلوبى إحصائى بحكم ماهيته. أما مطلق التشابه بين آلاف النسب فى النصوص فلا ينتج توافقا حقيقيا فى الأسلوب بالضرورة كما توهم الكاتب ،ثم الزمنى بما توهم. ولقد

نصصت على ذلك نصا، وبعبارة جازمة لا تقبل التأويل، فقلت: "وينبغي أن يكون واضحا أن الارتفاع والانخفاض في قيمة ن ف ص إنما هو نسبي وليس مطلقا. وكون المقياس نسبيا يعنى أن تكون دلالته محدودة بالنصوص التي تتم مقارنتها، ويكتسب دلالته في حدود هذه المقارنات" (ص ٦٧).

لهذا — ولمثله مما سبق ذكره — رجحت أن الكاتب لم يصبر نفسه على قراءة ما ينقد. وقد بلغ الرجحان عندى منزلة اليقين حين أبدى ملاحظته النقدية التالية. حول حساب النسبة.

٣-٣-٥ هل ثمة خطأ في حساب النسبة ؟

يقول الكاتب: " وبالإضافة الى ذلك هناك بعض الملاحظات الأخرى المتصلة بالتطبيق، منها عدم الدقة في حساب النسب الرياضية، ففي المثال الأول الذى يسوقه الباحث من كتاب " مستقبل الثقافة في مصر" يستبعد الأفعال الناقصة والحامدة — وقد يحتاج هذا لبعض المراجعة والتمحيص من بقية اللغويين — (كذا)، ثم ينتهي إلى نتيجة مؤداها " أن عدد الأفعال في النص ثمانية، وعدد الصفات ست، وتكون نسبة الفعل إلى الصفة في النص = ١:٣ مع أن النسبة في هذه الحالة (كذا) لابد أن تصبح ٣:٤ " (ص ٢٤٤).

ولن أناقش الكاتب هنا في أمر استبعادى للأفعال الناقصة والجامدة من الحساب، لأن هذا أمر طبيعي في مقياس مسلط على قياس الانفعالية والحركية التي لا تتجلى بالضرورة إلا في فعل يستوفى ركني الزمان والحدث. وهو مبدأ متفق عليه بين جميع من قام بتطبيق المقياس، لم يخالف عنه أحد منهم. لذلك أطمئنه إلى أن تخوفه من نتائج مراجعة بقية اللغويين وتمحيصهم لهذا الإجراء هو تخوف ليس في موضعه، مادام القائمون به سيكونون لغويين بالتخصص والتكوين، لا بالحق الإلهى أو الهواية.

أما عن عدم الدقة فى حساب النسب الرياضية فإنى أتوجه إلى الزميل الفاضل أنشده الله ورحم العلم التى بيننا أن يقوم من مقامه فيعيد قراءة النصين اللذين رجع إليهما فى كتابى، واستشهد بهما لما يدعيه، شريطة أن يبدأ الجملة من أولها، لا أن يجتزئ ذيلها كما فعل فى نقله، وسيجد أن النص بتمامه فى ص ٦٠ من كتابى - وفيه بيان لطريقة حساب النسبة - هو: "ويتم حساب النسبة باحصاء عدد الكلمات التى تنتمى إلى النوع الأول، وعدد الكلمات التى تنتمى إلى النوع الثانى ثم إيجاد حاصل قسمة المجموعة الأولى على المجموعة الثانية. ويعطينا حاصل القسمة قيمة عددية تزيد وتنقص تبعا لزيادة (أو نقص) عدد كلمات المجموعة الأولى عن الثانية. وتستخدم هذه القيمة باعتبارها دالا على أدبية الأسلوب، فكلما زادت كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبى، وكلما نقص كان أقرب الى الأسلوب العلمى". (ص ٦٠).

ومفهوم هذا النص أنه إذا كان لدينا - على سبيل المثال - نص يشتمل على ثمانية أفعال وست صفات توصلنا إلى النسبة المطلوبة بقسمة الثمانية على الست. وخارج القسمة. كما وردت فى ص ٦٤ من كتابى هو ٣ر١ وليس ٣ :١ كما نقلها الزميل. (ولعل حظ المراجع الأخرى من دقة النقل يكون خيرا من حظ كتابى). وهذه القيمة ٣ر١ ثابتة سواء قسمت الثمانية على الست، أو اختصر التناسب - على نحو ما فعل الزميل، فقسمت الأربعة على الثلاث، ففى كلتا الحالين يكون الناتج ٣ر١ أى واحد صحيح وثلاثة أعشار الواحد الصحيح. وبين ٣ر١ و ٣ : ١ فرق كبير فيما أظن.

إذن، فليس حسنا أن تعجل بما لا يُرْضى من القول، فتقول: "وأغلب الظن أن هذا ليس مجرد خطأ مطبعى، إذ يكاد يكون مضطردا (كذا) فى الحسابات التالية، مما يجعل القارئ فى شك من أمره مع كل الأرقام" (ص ٢٤٤).

٣-٣-٦ عن التفسير الجمالي للنسب :

يقول الكاتب فى هذه المسألة :" ومن جانب آخر نجد أن الوقوف عند هذه النسب ،وعدم الإفاضة فى التفسير الجمالى لها ،وبحث بقية الأبعاد التصويرية والمكونات الشعرية فى النص ،واستخلاص دلالتها الأدبية إكتفاء بالمقولة الرئيسية ،دون الشك الخصب فى مدى مطابقتها لطبيعة الخواص الأدبية الأخرى ،والمحاولة المستمرة لتعديل الفرض الأول ونقده - كل هذا يؤدى إلى لون من إفقار الدراسات النقدية للأسلوب بإحالتها إلى جملة من الهياكل العددية ،مما يعد ثمنا فادحا لغلبة الروح الرياضى اللغوي على الدراسة "٠(ص ٢٤٤)٠

وهذا الكلام كسوابقه مكتظ بالتعميم والإطلاق والأحكام المرسلة ، وليس فيه إلا مهارة اللعب بالكلمات ،وهى مهارة خطيرة جدا إذا أسىء إستخدامها٠ بيد أنى - فى اختصار - أقول: إن للاحصاء الأسلوبى فى كل ما ذكر من قضايا مجالا للعمل ،ولكنه يقاربها بطريقته الخاصة التى قد لا يألفها أو يسيغها مزاج بعض النقاد يضاف إلى ذلك أن الدراسة اللغوية للأسلوب لها همومها وشواغلها الأصيلة ، إذ هى مجال من المجالات التى إرتادها اللغويون للكشف عن سر الظاهرة اللسانية ، ومن ثم فهى لا تطمح- خلافا لما يقال - إلى أن تكون بديلا السنيا للنقد الأدبى ٠ ومن الإنصاف لها وللحقيقة ألا نتوقع منها حلا ذهبيا لجميع مشكلات النقد،وإن كان إسهامها فى تشكيل الصيغة العلمية للنقد الموضوعى هو الآن أبرز الاسهامات وأولاها بالاعتبار٠ بيد أن الدراسة الأسلوبية لا ترضى - فى الوقت نفسه - أن تكون وصيفة فى بلاط النقد،يأمر فتلبى ،ويشتهى فتجيب ٠ إن الدراسة الأسلوبية عند اللغويين ليست معنية بلغة النص الأدبى فحسب ،إذ هو واحد من تجليات التنوع اللغوى الكثيرة التى يعنى بها هذا العلم٠ أما الناقد فان النص الأدبى هو كل بضاعته ومادة عمله ٠ وبدهى أن احتماع الناقد واللغوى على فحص النص الأدبى - الذى هو نص لغوى لا محالة - مفيد لكليهما ، وإن اختلفت بينهما الغايات والمنطلقات وطرق التحليل، ومع

ذلك فليس فيما كتبته أو كتبه غيرى من اللغويين المشتغلين بعلم الأسلوب تحريض لزملائنا من الباحثين على اقتحام معاقل النقد وإخراج أهله من صياصيهم . إن للنقد موضوعه وقضاياه وفرسانه من ذوى الفضل الذى لا يجحد. بيد أن قيمة كل امرئ منا ما يحسنه، كما أن حرية أى باحث فى الإعراض عما يسهم به اللغويون فى دراسة النص الأدبى هى، إن شاء، مكفولة موفورة ،ومثل هذا الباحث لن يخسر شيئا يأسف عليه اذا هو استغشى ثيابه ،وقنع بما عنده ،ورضى بأن يكون مع الخوالف. ويستبين من ذلك أن الأساس الذى قام عليه الملحظ الأخير من مطالبة الدرس الإحصائى الأسلوبى بتحقيق جميع ما عجز النقد عن تحقيقه من مقاصد كاملا غير منقوص وإلا سحب منه الإعتراف ،وأصبح غير جدير بالبقاء — هو أمر غير وارد أصلا .

وعلى أية حال ،فإن ما قمت به أو أقوم من جهد فى هذا المجال هو جهد المقل . وحسب مشتغل بهذا العلم مثلى أن يستفرغ وسعه ، وأن يقيم نتائجه العلمية فى إختبار مقولة أسلوبية واحدة على فحص دقيق لعينات لغوية كبيرة من " الأيام" بأجزائه الثلاثة ،" مستقبل الثقافة فى مصر" لطه حسين و"حياة قلم" للعقاد،ولمادة معتبرة من الصحف العربية ،ثم على فحص شامل لأربع من مسرحيات شوقى هى " مجنون ليلى " و" مصرع كليو باترا" و" الست هدى" و" أميرة الأندلس" ، ولروايتين كاملتين لمحمد عبد الحليم عبد الله ونجيب محفوظ هما " بعد الغروب " و"ميرامار" . وكل أولئك فى كتاب صغير لم تتجاوز صفحاته المئة من القطع المتوسط إلا بقليل . ذلكم ،على حين تتداول أيدى الناس أسفارًا مهيبة بلغت صفحات بعضها المئين عددا. ومع هذا يتدسس بين سطورها الشاهد أو المثال من كلام العرب ، أو يظهر على إستحياء حينا ،ولأدنى ملابسة حينا آخر،شاكيا غربته وانقطاعه ونبو مقامه. وما كان ذلك منى إلا إيمانا بأن قيمة الفكرة إنما تتحدد بما تحل من مشكلات ،وأن الوقوف عند السرد التاريخى المأمون العواقب ، والسباحة — غير الماهرة أحيانا— فى لجج النظريات المتعارضة — لا يمكن أن يزيدنا معرفة بما فى أيدينا ،ولا أن يقودنا إلى الإسهام فى الحوار العلمى الإنسانى بنصيب ذى بال .

المبحث الرابع

في مسألة البديل لعروض الخليل : دفاع عن قايل

عن مجلة " فصول "
القاهرة ـ المجلد السادس ـ العدد الثاني

مارس ١٩٨٦

في مسألة البديل لعروض الخليل : دفاع عن قابيل

فاتحة :

ما أظن مشتغلا بالدرس الصوتي واللساني بحاجة إلى أن يُلقي معاذيره حين يبدى إهتماما بمسائل العروض وقضايا الإيقاع الشعري . نعم إن هذه المسائل والقضايا من الشواغل الأصيلة لدى أهل الأدب ورجال النقد ، بيد أنها واقعة أيضا في الصميم من مشكلات الدرس اللساني .

ومن ثم ، فإن اهتمام اللسانيين بها هو إهتمام مهني ، واللساني فيها شريك أصيل(١). هذا ما أدركه جمهرة من نقادنا الرواد من أمثال محمد مندور (١٩٤٣) "٢" ، ومحمد النويهي (١٩٦٤) "٣" ، وشكري عياد (١٩٦٨) "٤" ، فحملهم ذلك على إنتجاع حقل اللسانيات ، يلتمسون فيه حلا لما أشكل من قضايا العروض . أما اللسانيون فقد ولجوا هذا الميدان على استحياء ، حتى إن كتاب إبراهيم أنيس " موسيقى الشعر " يكاد يقف شاهدا فردا على تقادم عهده وتجاوز الزمن إياه في كثير من مسائله . لهذا كان عجبا أن ينصرف اللسانيون عن معالجة قضايا الوزن والإيقاع ، مع توافر الدواعي وإلحاح الأسباب . وهكذا امتلأت بعض الدراسات النقدية والعروضية بحديث عن الكم والنبر والإرتكاز والدرجة والإيقاع وغيرها من المصطلحات . ولم يكن

غريبا - فى غياب الدرس الصوتى المتخصص - أن يستسهل من الأمور كل صعب ، وأن يجرى بعض الباحثين خيولهم فى الخلاء ، وكل مجر فى الخلاء يسر .

على أن المعالجة النقدية لموسيقى الشعر قد تفاوتت فيما بينها تفاوتاً ظاهراً ، فمن عنوانات بعضها ما هو رزين متحفظ وقور : " موسيقى الشعر العربى : مشروع دراسة علمية " (شكرى عياد) ، ومنها ما هو حاد جهير صاخب : " فى البنية الإيقاعية للشعر العربى ، نحو بديل جذرى لعروض الخليل مع مقدمة فى علم الإيقاع المقارن "(٥) (لكمال أبو ديب) . ويمتاز الكتاب الأخير من غيره بأمور : أولها أنه من أواخر المحاولات الشاملة التى عرضت بالدرس لموسيقى الشعر العربى ، وبالتقويم والنقد لما سبقها من محاولات فى هذه السبيل(٦) ، وثانيها أنه من أجرأ المحاولات وأكثرها اتساما بالمغامرة والتحدى ، وثالثها أنه من أشدها إيغالا فى حقل اللسانيات ، واعتمادا على تصوراتها ، واستعمالا لمصطلحاتها . ورابعها أن الفرض المطروح فيه هو فى نظر صاحبه بديل جذرى لعروض الخليل ، يجاوز أسوار الضبط والتيسير والتهذيب والاختصار إلى كونه " مغامرة تغيير للتصور الجذرى للبنية الإيقاعية للشعر ، ومغامرة فصل حاد بين الواقع الشعرى الفعلى وبين الصورة التى أبرز بها هذا الواقع "(ص ٧) .

من هنا كان اهتمامى بهذه المحاولة وتقويمها من شتى جوانبها . على أننى سأمحض هذا البحث لدراسة قضية بعينها ، ألا وهى موقف أبو ديب مما سبقه من جهود بعامة ، ومن مقالة "فايل" ، تلك التى تضمنتها " دائرة المعارف الإسلامية " فى طبعتها الجديدة (١٩٦٠) عن " العروض " بخاصة .

إن الكاتب لا يخفى منذ السطور الأولى مباينة أطروحته لجميع ما سبقه من أطروحات ، لا يستثنى من ذلك أطروحة الخليل

نفسه . وقد أجاءه هذا إلى استعراض جهود سابقيه بنية إظهار ما اشتملت عليه من أوجه القصور ومواطن الخلل ، حتى تستبين مزية الفرض الجديد(٧) . وهذا حقه لامراء فيه ، غير أنى رأيته جانب الإنصاف وأخسر الميزان فى كثير مما كتب . وآية ذلكم أنه تحول بنفسه وكتابه من باحث يفحص ويمحص إلى محام يترافع ويجادل ، ويسعى جهده إلى نصب الشراك الجدلية للإيقاع بالخصوم ، مستعينا فى ذلك بمهارات وقدرات فى الجدل ، هى فى ميزانه ، ولا ريب ، إن أخذت بحقها ، واستعملت فى حاقّ موضعها . ولعله من الأمانة الواجبة مع النفس ومع صاحب الكتاب ومع القارئ ، ومن الوفاء للحقيقة العلمية ، أن أورد — فيما يلى — على تقويم أبو ديب لجهود سابقيه ، ولا سيما فايل ، طائفة من الملاحظ ، فلعل فى ذلك ما قد يزين له — بعد اقتناع — إعادة النظر ، ومقاربة الإنصاف ، وقضاء الفوائت .

١- قصة الكشف :

يحرص الكاتب على أن يروى لقرائه شأن العظام من أصحاب الكشوف العلميةّ ، قصة اللحظة التى أشرق فيها هذا الكشف على أرجاء نفسه . لقد بدأ البحث عنده — كما يقول — " حدسا مفاجئا بأن الصورة المعقدة لإيقاع الشعر العربى التى يقدمها التراث النقدى لا تجسد أبعاد الواقع الشعرى بحيويته وغناه وتنوعه ، وبانتظام بنيته انتظاما مدهشا فى الوقت نفسه " (ص ٧) . وفى لحظات من التعب الجسدى والاستكانة العقلية ابتدأ بفجائية لا تعلل (قلت : التأكيد وعلامات التعجب هنا وفيما يلى من نصوص الكاتب هى من عندى) إيقاع عذب ينسرب فى البال اتخذ شكلا تهويميا تحول إلى رصانة موسيقية :
دَدَنْ دَنْ دَدَنْ دَنْ . فجأة انقطع النغم لينسرب من حديد بتسارع:

دَنْ دَدَنْ دَنْ دَدَنْ .. ونتابع هكذا . ثم هلبت لحظة بيقظة وإندهاش ، وحل إدراك شبه حدسي بأن الإيقاعين واحد ، وأنهما يرتكزان على وحدة إيقاعية ذات نغمين ، وأن تغيير الإيقاع وتسارعه ينبعان من العلاقة التتابعية للنغمتين . لحظئذ تيقنت أيضا أن ما يرن في البال هو إيقاع مألوف في الشعر العربي ، تفعيلتا الخليل (فعولن ، فاعلن) (ص ٤٧) .

كذلكم يقص علينا الكاتب قصة ولادة الشعور فتتداعى في خلفية الصورة تفاحة اسحق نيوتن وصيحة أرخميدس :(يوريكا يوريكا) .
وتكتمل قصة الكشف بإشاراته الملحة في غير ما موضع إلى الفجائية التي لا تعلل) (ص ٤٧) ، وإلى "اقتناع نبع من الحدس وتحول إلى شبه إيمان مطلق) (ص ٧٠) ،وإلى أن ترنمة ببحور خليلية مستخدما الإيقاع الجديد إنما كان " لسبب عجز عن تمييزه " (ص ٤٧) . والكاتب يذهب في ذلكم إلى ما هو أبعد مدى حين يجعل من هذا الكشف في علم العروض نظيرا لكشف الذرة في العلوم الطبيعية ، مقررا أن " النظام الجديد يحتضن(ديناميكية) للعالم أو الخالق . يمكن أن نرى مثيلا لذلك في الفرق بين تصور العالم في النظام التقليدي لعلوم الطبيعة والكيمياء وفي النظام النووي الحديث .. هذا هو الفرق بين تصور الخليل للإيقاع على أنه يتألف من وحدات كبرى منعزلة لا تتفاعل ، وبين التطور الجديد الذي يرى الإيقاع حركة لنواتين أو ثلاث ، واحدتها في سياق الأخريين " . ثم يتابع الكاتب : " من الشيق الممتع أخيرا أن نرى أن في مقدورنا أن نصنف الايقاع الشعري بطريقة تستقي من النظرية النووية وإنما بشكل مبسط (!!) (ص ٩٧ - ٩٨) .

هكذا يكون على القارئ - تحت الحصار والإلحاح - أن يعطي لهذا الكشف حجمه المقترح له من قِبَل الكاتب . ثم يعزز آدونيس في تعريفه الكتاب هذا الحصار المضروب حول القارئ حين يسائل

نفسه وقراءه تساؤلا يخرج مخرج الإثبات المؤكد : " ألا يحق لنا إذن أن نصف هذا الكتاب بأنه ضمن الإيقاع العربى ثورة كوبرنيكية ؟ " .

ولم يكن عجبا أن نجد تقدير أدونيس للكتاب يتجلى في تضاعيف الكتاب تقديرا من الكاتب لأدونيس ، (وربما يكون العكس هو الذى كان ، والله أعلم) . فها هو ذا الكاتب يتحدث عن " الشعراء الذين يميز أعمالهم وتركيبهم الفكرى إصرار واع على التجديد الفعلى والثورة الجذرية على الصورة المتحجرة للتراث ، وأبرز هؤلاء ، فى رأى هذا الكاتب ، أدونيس (ص ١٥٩، وانظر أيضا مواضع متفرقة فى ص ١٦٤ - ١٦٧). ثم يؤكد الكاتب "أننا إذا طبقنا نظام الخليل كان علينا أن نرفض قصيدة أدونيس الرائعة بالإيقاع .. "وأن رفض هذه القطعة الشعرية خسارة لا شك فيها " (ص ٨٦) . يورد الكاتب قوله هذا تعليقا على أسطر لأدونيس ربما يرى كثير من القراء - وأنا من بينهم ولا تثريب على فى ذلك - أن عَدّها من قبيل الشعر هو الخسارة . وبين ثناء الرجلين كل منهما على صاحبه وإطرائه إياه يقف القارئ مبهوتا ومحاصرا بينهما ، متطلعا إلى كليهما فى دهشة وذهول .

ولا ينسى الكاتب أن الكشوف العظيمة إنما تتميز بقدرتها على جلاء العلل الكامنة وراء ظاهرة كانت من قبل عصية على التعليل . وكذلكم كان شأن النظام الجديد ، فى ميزان صاحبه ، مع كل ظاهرة شقى بها أهل العروض والنقد ، فكل معضلة من هذه المعضلات يتم حلها ببساطة زائدة (ص ٤٧) ، وبسهولة مثيرة (ص ٤٨) ، وببساطة مسعدة (ص ٤٨) وببساطة قصوى (ص ٧١)وببساطة طيبة (!!) ص (٤٦٧) .

هكذا وقع الكاتب فى شرك الإعجاب برأيه ، واتخذ لذلك من

الوسائل الظاهرة والخفية ما شاء بالكتاب وقارئه ، وقطع على المعجب به طريق الثناء ، إذ تولى هو بنفسه مهمة الإطراء والتقريظ بما هو فوق الكفاية ، كما قطع على القارئ الناقد طريق التماس العذر حيال المآخذ وما أكثرها . ولقد تعددت ألوان التقريظ الخفى للنفس ، فها هو ذا يعلق بالمخالفة على رأى من الآراء فيؤكد " أن الدراسة المتأنية المستقرئة " (قلت : يعنى دراسته لا ريب) " تظهر خطأ ذلك الرأى " (ص ٧٤) . وهو يسوى فى أكثر من موضع بين منهجه والتفكير العلمى الصحيح فيقول: " يفرض المنهج المتبع هنا ، والتفكير العلمى الصحيح أن ... ،(ص ١١٨) . ويصف تصوره لبعض المسائل بأنه " أعمق التصورات دقة واحتمالا " (ص ١٧٨) ،ويحرص على أن ينص نصا على مخاطبة " القارئ الجاد " (ص ١٣١)، ويثبت للشعر العربى صفة الغنى الإيقاعى المدهش الذى يكشف عنه هذا البحث " (قلت : يعنى بحثه) ، " والذى يدركه الباحث المدقق " (قلت : يعنى نفسه بطبيعة الحال) (ص ١٥٠) . أما نظامه المقترح فيرى فيه طريقا إلى " اكتشاف الطاقات الإيقاعية فى الشعر العربى . وهو بهذا تطلع " إلى المستقبل ، تطلع إلى ما سيكون بقدر ما هو وصف لما هو كائن " (ص ٩٣) . وهكذا اصبح البحث العلمى ضربا من الكهانة أو استطلاع الغيب المحجب .

ثم إن الكاتب ينتقل بتزكية النفس من باب الإشارة إلى باب العبارة ، إذ يسجل أن ردود الفعل لبديله المقترح كانت " مسعدة فى ترحابها بالمغامرة الجديدة . ولم يقتصر الترحاب على المهتمين بأمور الشعر والايقاع ، بل جاء من مصادر أخرى يشغلها أمر الثقافة العربية بوجه عام (ص ٧) .ثم يتطوع بالحكم على ما أنجزه من دراسة بأنها " قادرة على وصف كل النماذج الإيقاعية فى العربية ، وتفسير خصائصها وإمكاناتها بدرجة من الانسجام والبساطة لا يملكها نظام الخليل . وفى هذا

تسويغ كاف لتبنى النظام المقترح ، واتخاذه بديلا جذريا لعروض الخليل ، والعروض التقليدي بوجه عام " (ص ٧٨) . ولا غرابة عنده فى ذلك ، فنهجه - كما تصفه عبارته - " ذو طاقات غنية " (ص ١١٦) ، وهو " بعيد التناسق " (ص ٧) ، كما أنه نتاج لمغامرة " وصلت حداً من القدرة على الكشف والجلاء ، منحها طبيعة الإكتناه العلمى المشروع " (ص ٧) . أما رفضه لنظام الخليل فهو " فعل خلق وحيوية " ، و " فعل طموح إلى استشراف أبعاد لما تستشرف " . (ص ٢٢٩) .

والكاتب فى نشوة الإعجاب بما أتى ، والثقة الركينة بالنفس ، لا يقنع بما أثبته لنظامه من قدرة على تفسير ما كان وما هو كائن وما سوف يكون من أمر البنية الإيقاعية فى الشعر العربى ، بل يجاوز ذلك كله الى أن يثبت لهذا النظام قدرة على تفسير بنية العقل العربى (!!!) . وهو فى هذا يتوصل إلى أخطر النتائج من أهون المقدمات .

يعطى الكاتب لكل من النواتين الإيقاعيتين قيمة عددية هى (٣)، ثم إذا هو يربط ما بين التثليث فى النواة الإيقاعية والتثليث فى الفعل العربى فلا يرى من المبالغة فى شىء " أن نرى فى هذه الحقيقة معادلا للتشكل الأساس فى اللغة العربية ذاتها ، وهو الفعل الثلاثى " . ثم يصل من ذلك إلى ما يسميه " حقيقة جذرية فى بنية العقل الفاعل فى الثقافة العربية : وهى اتخاذه الوحدات الثلاث أساسا لصناعته للغة والإيقاع " ، ثم إنه يصعد فى الترقى درجة أخرى حين يتساءل موحيا بالجواب : " من يدرى ؟ قد يصدق هذا على أشياء العالم ورؤية العربى لها" (ص ٧٤) .

وفى مسألة أخرى يذهب الكاتب إلى أن تطوير الشكل الرباعى فى الأوزان العربية بتكرار وحدتين جذريتين له " معادله فى

الشكل الرباعى للفعل فى العربية " ، وهى - فى رأيه - " ظاهرة تشعر بأن المعطيات الثقافية كلها إنعكاس مباشر للبنية الداخلية للعقل الفاعل المعبر " (ص ٩٠). فهل يمكن أن توصل مثل تلكم المقدمات إلى مثل هذه النتائج ؟ أما ذروة الطموح والثقة فتتجلى عنده فيما يسميه بالنموذج الرياضى المركب ، الذى يقترحه ويرى فيه أنه " يمتلك قدرة كونية على التطبيق " (ص ١٤٤) حتى ليمكن - فى رأيه - " الكشف من خلال النموذج الرياضى للإيقاع وعلم الإيقاع المقارن عما يرتبط ببنية العقل البشرى وعقل المجموعة البشرية الخاصة المحددة" (ص ١٣٢).

وبسبب من إيمان الكاتب بقدرة نظامه على تفسير بنية الإيقاع فى الشعر العربى ، بل بنية العقل العربى ، بل بنية العقل البشرى ، اكتست عبارته مسحة من الحزن النبيل الجليل كحزن الأنبياء ، وهو يكاد يبخع نفسه على آثارنا إن لم نؤمن بهذا الحديث أسفا ، فيقول : " النظام الجديد هنا يشير الى المستقبل مرة ثانية اشارة أكبر قدرة على تفجير الطاقات، وعلى إطلاق القوى المبدعة فى الذات لتخلق صورة العالم صورة الإيقاع الذى تحده قادرا على بلورة أعماقها ، وإيصال وجودها: أيطفى الحزن مرة أخرى ويرفض العقل العربى بتياره الرسمى تقبل الإشارة الجديدة ؟ " (ص ٩٥).

على أن ثمة ظاهرة تستيقظ النظر كلما أوغل القارىء فى ألفاف الكتاب وتضاعيفه حتى يشارف خواتيمه ، حيث تبدأ نغمة خافته من التواضع ما تزال - إذا جعلت تستمعها - تعلو وتعلو حتى تكاد أصداؤها تملأ الآذان فتحجب وراءها أبواق الزهو والعجب فيما سلف. ولأمر ماينهى الكاتب بحثه بقوله : " إن الحاجة إلى الدراسة المتقصية والتحليل المتعمق الهادىء للبنية الإيقاعية للشعر العربى " (قلت : لاحظ أن هذا هو عنوان بحثه)

" ما تزال " (قلت : أى بعد فراغه من بحثه) " ماسة ملحة " (ص ٥٣٤) . ثم هو يقرر رأيه الأخير فى بديله المقترح فيقول: " بوضوح ، اذن ، لا ينفى البديل المقترح هنا طرقا أخرى قد تنبع فى المستقبل ، ويلزم محاكمتها على أساس منحزاتها ، لا على أساس بقائها ضمن المعطيات التراثية ، أو خروجها عن هذه المعطيات " (ص ٥٣١) . أما خاتمة الكتاب فهى ذروة من التواضع وخفض الجناح لاتطال ، قال الكاتب : " وإذ يختم البحث الأن ، يؤكد من جديد منطلقا أساسيا فيه : هو أنه لا يدعى لنفسه تقديم قوانين أو نتائج نهائيه التشكل ، بل يطمح إلى إثارة التساؤل من حديد ، إلى اكتناه آفاق طرية تفتح مدى الرؤية الباحثة .. فإن يكن البحث قد حقق بعضا مما طمح إليه فقد اكتسب لنفسه مبرر وجود ، وإن يكن أخفق فلعل هامزا آخرا ، أو محاولة قادمة ، أن يفلحا " (ص ٥٣٥) .

هكذا اختلفت البدايات روحا ونصا عن الخواتيم . أما العلة الظاهرة لهذا الاختلاف فيمكن التماسها فى البحث المشبع الدءوب الذى قام به الكاتب لإثبات صحة فروضه . فكلما زاد موضوع بحثه درسا وتمحيصا ظهرت له مواطن الخلل والقصور فى فرضيته ، وألجىء إلجاء إلى إرجاء البحث فى أمور جوهرية لا يستقيم الفرض إلا بحسمها ، وكانت تبدو له من الظهور بحيث لا تحتاج مزيد بحث، واستعلنت عوائص المسائل ، وشَمُس منها ما كان يبدو ذلولا . كذلكم كانت الخواتيم المتواضعة تعديلا لبدايات طموح ، بل أكاد أقول عدولا عنها ، وتوارت الأحكام القطعية ، والإطراء للنفس . وحبذا لو كانت البدايات من جنس الخواتيم ، إذن لكان للكاتب فضل المغامرة ، وفضيلة التواضع .

أما قصة الكشف ، والحدس المفاجىء " بالفجوة القائمة بين الصورة المعقدة لإيقاع الشعر العربى التى يقدمها التراث النقدى وأبعاد الواقع الشعرى بحيويته وغناه وتنوعه " فلا أكاد

أجد لها مسوغا ، إذ إن هذه المسائل كلها داخلة فى باب العلم العام ، ومتداولة فى أسفار العلماء السابقين للكاتب من أمثال مندور وأنيس وعياد والنويهى وغيرهم ، وعدم العلم بها لا يجوز فى حق باحث متمكن سليم الأدوات مثل أبو ديب . وآية ذلك أن الكاتب يثبت علمه بهذا الأمر ، ويعترف بأنه فيه مسبوق فى نص قطعى الدلالة إذ يقول : " دراسة الشعر العربى فى العروض التقليدى وفى أبحاث المعاصرين ، لم تتجاوز محاولة تحليل التركيب الوزنى له ، إلا فى عدد قليل جدا من الإستشرافات النقدية . ويبدو هنا بوضوح أن ثمة تمييزا يطرح بين التركيب الوزنى للشعر وبين الحيوية الإيقاعية فيه . والتمييز ليس خاصا بهذا البحث ، فقد سبق الى الدعوة إليه عدد من الباحثين" (ص ٢٣٠) . وإذن فلا مكان هنا للقول بالحدس المفاجئ ، بل إن الجذور العميقة لأفراد ما سماه الباحث بالنواتين الإيقاعيتين (فا) و (علن) تمتد أعراقها بأوثق النسب إلى الرواية الواردة عن الخليل من أن " أصل العروض سماعة لشيخ يعلم صبيه ما سماه " التنعيم " منشدا ما يلى :

نعم لا نعم لا لا لا نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم لا لا .

فهل ذلك شئ آخر مخالف للصورة :

علن فا علن فا فا علن فا علن فا علن فا فا ......؟ !

هذا ، وقد أورد الكاتب هذه الرواية عن الخليل فى حاشية من حواشى الكتاب ، ولكن فى موضع متأخر جدا (ح ١٠ ص ٥٢٦) ، وحرى بها أن تكون هى وأمثالها شرارة الحدس المفاجئ إن كان حدس .

٢- سباب المخالفين :

أما الملحظ الثانى على أبو ديب فى كتابه المذكور فمذهبه فى معاملة الرأى المخالف . وأول ما يَبْدَهُ القارئ هنا إدانة

الكاتب لما يسميه " حو التخطيط الفكرى الذى يسود الثقافة العربية المعاصرة " (ص ٢٩٠) ، " حيث تطغى روح من الإستخفاف والمحاكمة المتسرعة الفجة ، والتقاعس عن العمق والدأب " (ص ١٤) وهو يدين " تحجر الروءيا العربية للعالم " (قلت : لعله يعنى " الروءية " ، فالروءية تكون علمية وبصرية ، أما الروءيا فلا تكون إلا منامية) (ص ٩٤) ، " والوضع المتخبط للثقافة العربية . ومجال فقدان الأمانة الفكرية والمنهجة العلمية فى كثير مما يكتب اليوم " (ص ٢٦٣) ، مقررا " أن شطط العقل العربى الحديث يجب أحيانا أن يقاوم بدرجة معقولة من الصرامة " (ص ١٧٠) .

ولا ريب أن من حق الناس فى ساحة العلم أن يختلفوا ، ومن حق بعضهم أن يخطىء بعضا إذا ملك الدليل . لذلك لم يكن على الكاتب تثريب فى تفنيد آراء من يخالف ، واستظهار معايبها ، ونقض الأسس التى قامت عليها . أما الذى لا يحق له بحال فهو تلك الحدة الظاهرة فى معاملة من يخالفهم الرأى ، وتجاوزه مناقشة الرأى وتخطئته ونقضه إلى النيل من صاحبه بما يوشك فى كثير من الأحيان أن يدخل فى صريح السباب . ولم ينج أحد ممن أورد لهم آراءهم فى معرض الخلاف ، فكذلكم كان شأنه مع نازك الملائكه ومحمد طارق الكاتب ، وابراهيم أنيس ، والعروضيين التقليديين وعلى رأسهم إمامهم الخليل ، الذى لم يسلم عمله من الوصف بالعبثية تارة ، وبالعبث المطلق تارة أخرى (ص ٦٩) . أما العالم الألمانى (فايل) فقد حظى من شتائمه بأوفر نصيب ، واستحوذ من النعوت والأوصاف على ما لو صح بعضه فى حقه لما وجب أن يعد من العقلاء . ولابد لإيضاح ذلكم من ضرب المثل .

لقد وصمت نظرة نازك الملائكة إلى التنوع الإيقاعى بأنها " مَرَضيّة " ، وأن روءيتها كروءية العروضيين " فى عصور التحجر الفكرى " (ح ٣٠ ص ١٠١) ، كما وصم عملها " بالتسرع واللامبالاة "

وببلوغه " ذروة من العبث " (ص ١٦٩) • ووصفت هى " بالتعنت ". وبانها " تعانى من غياب مطلق لأبسط ما ينبغى أن يتصف به الباحث الجاد " (ص ١٦٨ آ) ، و " بالجهل لأشياء بسيطة فى العروض العربى " (ص ١٦٩)• ويصف الكاتب بحث نازك الملائكة بأنه " يصل إلى درجة من الاعتباطية يفقدها حقيقة الباحث الجاد" (ص ١٧٠) ، ويؤكد " جوفائية ادعائها " (ص ١٧١)، وأن فى قولها هذا " درجة من الجهل تبرر الشك فى عملها كله ، وفى صحة معرفتها بالحقائق •• " (ص ١٩١) ،مقررا أنها بلغت " ذروة من الغرور قل أن وصلها عربى " (ص ١٧٢)• وحسب القارئ أن يقرأ هذه الأسطر التى كتبها أبو ديب فى حق نازك الملائكة : " حين نتصور الشعر العربى محدد الأبعاد قارس الانتظام جامدا على صورة واحدة لكل تشكل إيقاعى • ونراه من خلال سطح عمل الخليل، كما تفعل نازك الملائكة ، فنحن لا نجلو حقيقة هذا الشعر ، بل نجلو حقيقة قصورنا وكسلنا المتجذر • هل عادت نازك الملائكة أولا إلى أمثلة الخليل تكتنه ما تكشف من أبعاد قبل أن تحكم بنزق أن عروض الخليل هو العروض الوحيد لشعرنا •• " (ص ٥١٢) •

ومرورا بدراسات أنصار الكم التى وصفها الباحث " بالقصور الفادح " (ص ٢١٥) ، ومحاولة أنيس التى وصفت بأنها " تعانى من غياب مؤسف للدقة العلمية " (ص ٤٣٧) ، ومحمد طارق الكاتب الذى " يبلغ ذروة تخبطه " فى بعض المواطن (ص ١٧) ـ نأتى الى فايل الذى هو موضوع هذا البحث : وما أدراك ما شأنه مع أبو ديب •

يفتح أبو ديب النار على فايل منذ بدايات عمله فيقول مستعرضا جهود سابقيه : " ولن أتعرض فى هذا النقد إلى مقالة فايل عن العروض فى الطبعة القديمة من (د • م • آ) لسببين : الأول هو أن فايل نفسه لا يشير اليها ، ويوحى بذلك أنه لا يتبنى

الآراء التى عبر عنها فى ١٩١٣ ، والثانى هو أن المقالة من السطحية والسذاجة بحيث اننى لا أجد مبررا لتخصيص الوقت والمساحة الطباعية لاستعراضها . إلا أن من الشيق أن يشار إلى النقطة التالية . لعمل فايل فى مقالته القديمة روح من التعالى الفكرى والغرور عجيبة ، وهجومه فيها على الخليل يدهش الباحث الجاد . ورغم أن فايل أدرك بعد سبع وأربعين سنة أن ما قاله فى مقالته تلك لا قيمة كبيرة له ، ورغم اكتشافه المدعى لروح عمل الخليل فإن الروح التى تسود دراسته لم تتغير . فى مقالته الجديدة من التعالى الفكرى والثقة بالنفس والصلابة فى الآراء ما يضاهى ما فى مقالته القديمة . ومن المؤسف أنه لم يفد من اكتشافه لضحالة آرائه السابقة فيخفف من غلوائه فى تأكيد صحة آرائه الجديدة صحة مطلقة " (ص ٢٥).

ولا يدع الكاتب طريقا للنيل من فايل تصريحا أو تلميحا أو تهكما . ولنقرأ للكاتب الأمثلة الآتية :

- " ولا يقول مثل هذا الا باحث تعجم عليه روعة الايقاع..." (ص ٤٢٨) .
- " .. يجسد ذروة من العجمة فى تحسس روح اللغة وحركية نغمها تثير الشك حول حقه فى الحكم على إيقاعات الشعر فى هذه اللغة " (ص ٤٢٩).
- " إن عمله غير ذى قيمة فى دراسة نماذج النبر " (ص ٤٢٣) .
- " وهنا يبرز عجزه " (ص ٤٢٣) .
- " هذا عبث تجاوز عبث العروضيين " (ص ٤٢٤).
- " ليس التوهم للتحولات الشبحية مقصورا على العروض وإنما هو مقدرة باهرة يتمتع بها فايل " (ص ٣٨٥).
- " ولا يعرف شيئا من الشعر العربى إلا ما قرأه فى دائرة المعارف الإسلامية ، وهو سطحى ثانوى القيمة." (ص ١٥٢).

- " إن فايل لا يوفر لعمله واحداً من أبسط شروط البحث : المعلومات الصحيحة التي يمكن أن يتخذها نقطة إنطلاق " (ص ٤٠٢) .
- " لكن الأخطاء التي تملأ عمل فايل في سياق دراسته لعروض الخليل أعمق كشفا لقصوره وتسرعه " (ص ٤٠٣) .
- " إنه يقع في مغالطات مجيبة " (ص ٤٠٩) .
- " ولعل هذه المفارقة أن تكون نتيجة التسرع وغياب الحرص والثقة ، إلا أنها يمكن أن تخفى قصداً للتضليل وطمس الحقائق " (ص ٤٠٧) .
- " ويدعى فايل بتسرع مذهل " (ص ٤١١) .
- " وتسرع فايل .. شئ موءسف لا يتوقع من باحث متعمق " (ص ٤٠٩)
- " يبدو أن خطأ فايل الباهر يعود من جديد .. " (ص ٤١١) .
- " لكن فايل سرعان ما يتابع مناقضا نفسه .. " (٤١٣) .
- " لكن فايل لم يتم هذا الحدس بالتحليل الهادئ المتقص ، بل أرخى له العنان فجاء هشا ، جزئيا " (ص ٤٠١) .
- " يبرز ضعف مقدرة فايل على التحليل النظرى وتركيب النماذج (ص ٤١٣) .
- " والخطأ فورى الوضوح هنا " (ص ٤٢١) .
- " ويقع فايل هنا في مأزق لم يدرك أبعاده " (ص ٤٠١) .
- " إن امتحان ما يقوله يظهر تهافته وقيامه على تهويل صرف لا أساس له من الصحة ، كما سيظهر فورا " (ص ٤١٤) .
- " هنا يتسرع فايل في وصف هذه البحور بإعتباطية غريبة ودون دقة علمية " (ص ٤١٧) .
- " أثمة قدر أكبر من اللامبالاة والعنجهية " (ص ٢٧) .

ذلكم قليل من كثير مما أصاب فايل على يد أبو ديب ، مما لو صح بعضه - كما ذكرت - لأخرج الرجل من دائرة العقلاء ، ولأصبح عَــدُّه

من أهل العلم ، واسناد دائرة المعارف الإسلامية اليه كتابة مقالها عن العروض أمرا عجبا من العجب .

وعندى أن مثل هذه الحملة الزبون على رجل كل ذنبه أنه اجتهد فى مسألة من مسائل العلم هى فى حاجة - لابد إلى تفسير ، إذ هو على أسوأ الفروض مجتهد مخطىء . والخطأ العلمى - مهما يكن - لا يستحق أن يكون مسوغا للذبح والسلخ والمثلة . ونحن فى بحثنا عن تفسير - يستيقظ نظرنا هاجس يراود الكاتب ويلازمه كلما أتى على ذكر فايل . وذلكم الهاجس الدائم هو محاولته الدوءب لإقناع نفسه وقارئه برفض عمل فايل وإطراحه وتجاهله ، حتى يصفو له الجو ، ويستقر قصب السبق بين يديه عنوة . تأمل ما وراء السطور فى قول الكاتب :

- " من هنا ، يمكن لهذا الكاتب (يعنى نفسه) أن يتجاهل عمل فايل دون أن يشكل ذلك قصورا منهجيا ، أو يوءدى إلى وجود ثغرة فى النظام الجديد الذى يقترحه " (ص ٤٠١).

- " هل تكفى الحقيقة البسيطة السابقة لإظهار خطأ فايل ، أم أن ثمة حاجة إلى تفصيل أعمق ؟ وليس فى ذهن هذا الكاتب (يعنى نفسه أيضا) من شك فى أن ما قيل يكفى . لكنه مع ذلك يود تتبع عمل فايل خطوة أخرى .. " (ص ٤٠٦ - ٤٠٧).

- " فى هذا ما يسمح بالتشكيك بجدية عمل فايل لا بدقته فقط" (ص ٤٠٩) .

- " وهذا السوءال ، كما قيل ، يجلو جوفائية عمل فايل المطلقة " (ص ٤٠٧) .

- " وتبرز عبثية عمل فايل بجلاء " (ص ٤٢٤) .

- " ندرك عبثية ما يفترضه تفسير فايل ، وندرك كذلك عبثية التفسير نفسه " (ص ٤٢٥) .

لكن ، لماذا هذا الإصرار الدءوب على ضرورة تجاهل عمل فايل

والتشكيك فى جديته ووصمه " بالعبثية والجوفائية المطلقة " ؟ فيما يلى من كلام أبو ديب تفسير لهذا الإصرار يقول : " ولما كانت فرضية فايل فى طبيعة النبر فى الشعر العربى وفى نظام الخليل أكثر هذه الفرضيات السابقة شمولاً وشهرة فقد حللت بتقص ورفضت رفضا نهائيا " (ص ٥٣٣) .

ويدفعنا هذا التقرير من أبو ديب إلى طرح السؤال الثانى: واذن ،فما حقيقة الخلاف بين الفرضيتين : أهو خلاف مباينة ومفاصلة ؟ أم أنهما إجتهادان يقومان على أسس واحدة وإن اختلفا فى دقائق وتفصيلات ؟ عن هذا يجيبنا أبو ديب نفسه بقوله :"لاشك أن الخليل اعتمد فى إتمامه للبحور على أسس نظرية معينة ،وأن عمله لم يكن اعتباطيا عفوياً . فإذا قدرنا على إكتشاف هذه الأسس قدرنا على إلقاء ضوء كاشف على طبيعة عمله كله "(ص ٤٦٥). وتكاد هذه الكلمات تكون ترجمة أمينة لقول فايل :

" Surely as renowned a philologist as Al-Khalil, whose fundamental achivements as a phonetician , grammarian and lexicographer are recognised even today, did not construct the five circles and the complicated metric system connected with them just for fun " (P. 674).

هذه نقطة اتفاق أولى . ولا يمكن أن يحتازها أبو ديب لنفسه ، ضرورة أن فايل هو السابق لا محالة . أما تحرير جوهر الخلاف بين أبو ديب وفايل فتتولاه عبارة أبو ديب نفسه بالبيان . قال أبو ديب :"ثمة حقيقة يجب أن تؤكد : هى أن التفسير الذى يطرحه هذا البحث (يعنى بحثه هو) لا ينكر احتمال أن يكون الخليل أدرك وجود النبر فى الشعر العربى " (ص ٤٦٢) . قلت : وهذا الذى لا يعد محل إنكار عند أبو ديب هو جوهر فرضية فايل . وفايل هذا هو السابق إليها لا محالة . وكل قائل بتفسير نظام الخليل على أساس من القول بالنبر - بما فيهم أبو ديب نفسه -

تبع لفايل . وإذن فما الذى ينكره أبو ديب من فايل ؟ يجيب الكاتب بأنه إنما " ينكر أن تكون مواقع النبر التى ميزهسا هى المواقع التى حددها فايل . وينكر أن يكون الخليل ربط ربطاً مطلقا بين الأوتاد ابين النبر. ويمكن قبول افتراض إدراك الخليل للنبر ومواقعه دون أن يعنى ذلك أن هذه المواقع هى الأوتاد " (ص ٤٦٢) .

تلكم هى عبارة أبو ديب عن تحرير الخلاف بينه وبين فايل. ويتضح منها أن الخلاف هو على تحديد مواقع النبر لا على جوهر الفرض الذى ذهب فايل بفضل السبق اليه . ومن ثم ينبغى أن نتحوط فى قبول ما يعلنه أبو ديب - بلهجة ساخرة أحيانا - من رفض لفرض فايل ، وذلك من مثل قوله : " إن قبول هذه الفرضية لا يمكن تبريره . انما هو تماما قبول المؤمن لوجود الجن والملائكة (!!) صدق أو لا تصدق". وكاتب هذا البحث (يعنى نفسه) لا يدعى لنفسه موهبة السذاجة المدهشة التى تمنحه القدرة على قبول هذه الفرضية " (ص ٤٧٤) . ومرد التحوط هو أن أبو ديب لم يرفض فرضية فايل قولاً واحداً ، ولم يطرحها جملة ، بل انتقى منها فأخذ وترك . ترى هل يستحق هذا القدر من الخلاف بينهما أن يعمد اللاحق إلى السابق بتطفيف الكيل وإخسار الميزان على ما سبق بيانه ؟ ثم ألا يحمل ذلك كله على التماس العلة المستكنة وراء اللهجة اللاذعة الحادة فى نقد أبو ديب لعمل فايل ؟ والمرء يكون أشد التماسا للعلة ، وطلبا للمسوغ حين يعلم أن أبو ديب قد أقام نقده هذا على بعض الحق وكثير من المغالطة والتحريف ، مع ما هو معروف من فقهه بالإنجليزية ، وهى اللغة التى كتبت بها مقالة فايل ، ومن إحاطته بموضوع بحثه ، وسيأتى بيان ذلك مفصلا فيما يلى من حديث . وهذا كله يقطع بأن التحريف والمغالطة كانا منه على علم ، أو كما يقال بلغة العصر ، كانا بسبق إصرار وترصد .

وإذن فما تكون العلة ؟ ! يبدو لنا أن أبو ديب ، وهو المتمرس بأصول اللعبة الجدلية وقواعدها ، قد كشف لنا عن العلة فى موقف مشابه ، وذلك حين أدان فايل بما نسبه إليه من " تحامله على التراث العربى وإصراره على تأكيد عقمه وقلة أهميته " (قلت : تماما كما يتحامل أبو ديب على فايل ويصر على تأكيد عقم فرضه وقلة أهميته) .

انه هنا يورد تعليقا يصوغه على هيئة تساؤل مقطوع ، ويضعه بين قوسين معترضين فيقول: " أهى محاولة منه (يعنى من فايل) لتأكيد أهمية عمله الشخصى أم ... ؟ " .

وإننا لنطرح من جانبنا التساؤل نفسه على أبو ديب فى اصراره على ضرورة تجاهل عمل فايل كلية فنقول : أهى محاولة منه لتأكيد أهمية عمله الشخصى أم .. ؟

نرجو من صميم القلب الا يكون الجواب : نعم ، فما نحسب أن باحثا مثل أبو ديب كان بحاجة إلى شئ من هذا القبيل .

٣ - غسيل المخ :

قلنا إن كتاب أبو ديب هو أقرب ما يكون فى طبيعته إلى المرافعة القضائية أو الدعاية منه إلى البحث العلمى الهادى ، على الرغم من دعوته فى غير موضع إلى وجوب التحلى بالهدوء والأناة وعدم التسرع (انظر ص ٤٠٣ ، ٤٠٧ ، ٤١١ ، ٤١٧). وتتجلى هذه الخاصية واضحة فى إعتماد الباحث على ما يمكن أن يسمى بغسيل المخ وسيلة لإثبات نظريته والتمكين لها فى عقل القارئ. إنه يريد أن يحمل قارئه منذ السطور الأولى فى الكتاب ، وقبل أن يقدم له دليلا - أو ما يشبه الدليل - على أن يتقبل ما سيسوقه إليه على أنه " مغامرة تغيير للتصور الحذرى للبنية الإيقاعية للشعر ، ومغامرة فصل حاد بين الواقع الشعرى الفعلى وبين الصورة التى أبرز فيها هذا الواقع " (ص ٧) ، بل إن

هذه المغامرة " وصلت حدا من القدرة على الكشف والجلاء منحها طبيعة الاكتناه العلمي المشروع " ، وأن " وصف المكونات الإيقاعية قد اكتمل وبلورت تفاعلاتها فى نظام بعيد التناسق " . (كل أولئكم فى الصفحة الأولى من المقدمة فى ص ٧ من الكتاب) واذن ، فعلى القارىء أن يشحن ذهنه بهذه المسلمات قبل أن يقرأ حرفاً واحداً من حروف الكتاب . وإذا بدا له غير ذلك فليتهم نفسه قبل أن يتهم ما يقرأ .

والكاتب يتبع الأسلوب نفسه فى مناقشته لنظرية فايل ، ونقده إياها ، فهو يعجل له المذمة منذ الصفحات الأولى فى الكتاب ، ثم لا يفتأ يهمزه ، ويلمزه ويغمره فى ألفاف الكتاب وتضاعيفه لأدنى ملابسة ولغير ملابسة ، فرماه بالعنجهية واللامبالاة والسذاجة والسطحية والقصور والتسرع ، إلى آخر هذه القائمة ، حتى إنه لم يكد يترك عيبا ولا نقيصة خلقية وعلمية إلا جعل للرجل نصيبا منها . كل أولئكم يبدأ به الكاتب منذ الصفحة الرابعة والعشرين ، ثم ينتشر فى الكتاب كله . ثم إذا هو يوءخر عرضه ونقده المباشر والتفصيلى لنظرية فايل فلا يشرع فيه إلا مع بداية المئة الخامسة من صفحات الكتاب . هكذا أخر الكاتب ما هو واجب التقديم ، حتى يُقبل القارىء على قراءة هذا الجانب المخصص لنقد نظرية فايل بعد أن تكون نفسه قد استيقنت أن فايل هذا كان إبليس العروض العربى ، ومصدر كل ما أصابه من شرور . بل إن الكاتب لم يقنع بالطعن على الرجل والنيل منه على إمتداد مئات من الصفحات ، فاتبع الأسلوب نفسه فى الجانب الذى آمحضه لعرض نظرية فايل ونقضها ، إذ قدم لنقده هذا بمقدمة من جنس ما سلف ، تشبه نشيد الكورس فى المآسى اليونانية قبل رفع الستار ، قال أبو ديب : " إن عمل فايل سيناقش هنا لدوافع عدة ، آهمها أنه يدعى لنفسه القدرة على فهم خصائص الإيقاع فى الشعر العربى بفهم نظام الخليل ..

وهذه هى أولى المفارقات فى عمل فايل ، فهو يبدأ من مقدمة معينة ، ثم يصل إلى نتائج خاصة ، موحيا بأن المقدمة تقود إلى هذه النتائج ، وأن نتائجه تعميمات ذاتية قاصرة ، تقوم على مغالطات وقفزات مفاجئة من فكرة إلى فكرة ، دون أن يكون بينهما رابط سليم . وقبل أن نجلى هذه الخصيصة لعمله سنورد بالتفصيل نقاطا مهمة تظهر أن عمله قاصر من زاوية أخرى أكثر خطورة ، هى زاوية الدقة العلمية التاريخية " (ص ٤٠١ - ٤٠٢) .

هكذا يكون على القارىء أن يأخذ جميع ما سوف يورد من ملاحظ نقدية مأخذ الحقائق المفروغ من صحتها ، خضوعا لتأثير الاستهواء وغسيل المخ ، دون أن يستبين حقيقتها ، ويمتحن درجة صدقها وسلامتها ، وهو ما يحاول أن يتمرد عليه بحثنا هذا ، وفاء للحقيقة وأداء للأمانة .

ثمة معيار يبدو لنا صادقا ودقيقا لإثبات إعتماد الكاتب على هذه الوسيلة الدعائية فى نقده لفايل بخاصة ، وفى عرضه لنظرته بوجه عام ، إذ تتجلى هذه الظاهرة واضحة مستعلنة فى هندسة الكتاب ومعماره ، مما يدخل الضيم على رصانته المنهجية . ذلك أنه من الطبيعى والمألوف أن يحيل كاتب فى أثناء عرضه لبعض المسائل إلى مواضع أخرى من كتابه ، حيث يجد القارىء تفسيرا لغامض ، أو تفصيلا لمجمل ، أو تقييدا لمطلق . بيد أن الذى ليس طبيعيا ولا مألوفا أن تكون جميع الإحالات التى هى من هذا الصنف فى الكتاب هى إلى ما يأتى ، لا إلى ما سلف ، من فصول الكتاب . كذلكم يصبح القارىء مقسم الفكر ، موزع العقل ، بين ما يراد أن يحمل على قبوله من نتائج عاجلة ، ومقدمات آجلة ما يتح له الإحاطة والتسليم بها . بذا يكون منطوق الحكم مقدما على حيثياته ومنقطعا عنها . وإذعان القارىء للحكم هنا مطلوب ، ثقة منه فى وعد الكاتب الآجل بأن كل شىء سوف يكون

على مايرام فيما بعد ، وأن هذه الأحكام ، وإن سيقت الآن دون دليل ، فإن فيما يلى من فصول الكتاب شفاء للغليل . وها نحن أولاء نسوق أمثلة لهذه الظاهرة لم نقصد فيها لحصر ، لكنها ذات دلالة قطعية على صدق دعوانا :

- فى ص ١٠٨ إحالة إلى ما سيرد فى ص ٣٣٥ .
- فى ص ١١٥ إحالة إلى ما سيرد فى ص ٣٣٨ .
- فى ص ١١٦ إحالة إلى ما سيرد فى ص ٤٨٦ .
- فى ص ١١٨ إحالة إلى ما سيرد فى ص ٤٥٣ وما بعدها .
- فى ص ١١٩ إحالة إلى ما سيرد فى ص ٣٤١ وما بعدها .
- فى ص ١٣٢ إحالة إلى ما سيرد فى ص ١٩٥ - ١٩٨ .
- فى ص ٢١٥ إحالة إلى ما سيرد فى ص ٣٦٣ .
- فى ص ٢٢٣ إحالة إلى ما سيرد فى ص ٣٠٣ - ٣٢٠ .
- فى ص ٣٧٤ إحالة إلى ما سيرد فى ص ٤٠١ .
- فى ص ٣٨٦ إحالة إلى ما سيرد فى ص ٤٣٢ - ٤٣٣ ... هكذا وهلم جرا .

ثم إن ثمة مظهرا آخر يتجلى فيه هذا المنحى بأجلى صورة . فالكاتب يقيم كتابه كله على أساسين أحدهما القول بفرضية النبر. وهو يدافع عن هذه الفرضية دفاعًا حارًا منذ الصفحات الأولى لكتابه ، مؤكدا أنها مفتاح خزائن الأسرار فى إيقاع الشعر العربى ، ماضيا وحاضرا ومستقبلا ، وينفق فى ذلك مئات الصفحات . ثم إذا هو يفجأ القارئ - بل أكاد أقول يفجعه - بطرح الأسئلة الأساسية المتعلقة بهذه الفرضية فى بدايات المئة الرابعة من صفحات كتابه ، حتى لكأنه قد اذّكر هذه الأسئلة بعد أمةٍ فيقول أبو ديب (٣٠٣ - ٣٠٤): " ثمة سؤال أساسى : كيف تتحدد مواقع النبر فى الشعر ، خصوصًا النبر الذى لا تفرضه اللغة ذاتها؟ " ، ثم يقول من بعد (ص ٣٠٤) : " ثمة سؤال

أساسى آخر : هل نخلق نموذج النبر الشعرى ؟ أى هل يوفر النبر القالبى - تفريقا له من النبر اللغوى المفروض فرضا - بحرية مطلقة أم أن توفيره يتحدد بطبيعة المقاطع الصوتية وخصائصها الكمية " . هذان السؤالان الأساسيان يطرحهما الكاتب كما ذكرنا فى بدايات المئة الرابعة من الصفحات ! مع أن اقامة الدليل على صدق فرضية النبر ، وتحليل الإيقاع الشعرى على أساس من نماذجه ، لا يصح ولا يجوز إلا بعد تقديم إجابة علمية دقيقة مقنعة عن هذين السوءالين اللذين وصفتهما عبارة الكاتب بأنهما أساسيان . فكيف يمكن التسليم بصحة النظام الجديد واتخاذه بديلا جذريا لعروض الخليل تسليما لا يقوم على أساس ؟ بل إن القضية تصبح خاسرة بالكلية حين يطالعنا الكاتب فى هذا الموضع المتأخر (ص ٣٢٧ - ٣٢٨) بإقرار صريح منه باستحالة العثور على جوابات قاطعة لمثل هذه المسائل ، فيقول : " من المستحيل فى هذه المرحلة (قلت : تأمل قوله : " فى هذه المرحلة " أى فى ص ٣٢٧ من الكتاب) إعطاء أجوبة نهائية للأسئلة الكثيرة التى تفرض نفسها على الباحث . لكن ثمة انطباعا أوليا (قلت : تأمل قوله : "انطباعا أوليا) قد تكون له طبيعة الحكم السليم ، هو أن عروض الشعر العربى حتى ضمن نظام الخليل لا يستند (كذا !) أى أهمية لإختلاف كم المقاطع الطويلة .. " . أن الكاتب ليطرح فى ص ٣٢٧ ما يسمية هو بعبارته " سوءالا جذريا " ،هو : " ما هى العلاقة بين الكم والنبر فى إيقاع الشعر العربى ؟ " ثم يقرر أن " العلاقة من التعقيد بحيث يستحيل ، فى هذه المرحلة من فهمنا للنبر (قلت : تأمل مرة أخرى قوله : " يستحيل " وقوله : " فى هذه المرحلة من فهمنا للنبر ") أن تحدد بدرجة عالية من الثقة والدقة " (قلت : فمتى اذن يكون ذلك ممكنا وقد أوشك الكتاب على نهايته؟ وفيم كنا من قبل على امتداد مئين ثلاث من الصفحات؟) .

هكذا بدأت أحكام الكاتب وتحليلاته وآراوءه طموحة واثقة حاسمة ، وها هى ذى تنتهى على ما هى عليه من التردد والتواضع والتطامن ، ولكن بعد أن يحصل للقارىء ما أريد به من غسيل مخه ، وحمله على الإذعان للبديل الجديد قبل أن يقام على صحته برهان .

٤- تحريف الكلم :

أما تحريف الكلممن بعد مواضعه فى الحجاج العلمى فحسبك به من جناية على الحقيقة يقشعر لهولها العقل . ولقد كان لهذا الأمر نصيب من كلام أبو ديب فيما طعن به على فايل . وفيما يأتى أمثلة ثلاثة نوردها تدليلا على صواب ما ندعيه .

(١) حول نسبة البحور الستة عشر كلها الى الخليل:

قال أبو ديب :

" ينسب فايل البحور الستة عشر كلها إلى الخليل ، وهذا خطأ واضح ، فالمتدارك ليس بحرًا خليليًا ، وإن كان فى دائرة المتقارب بحر له التركيب نفسه ، سماه الخليل مهملا . وقد يبدو هذا النقد جزئيا قليل الأهمية ، لكن تحليل هذه النقطة بدقة تكفى فى رأى هذا الكاتب (يعنى نفسه) لرفض عمل فايل كله ، واعتباره محاولة مطلقة الاخفاق ، (ص ٤٠٣) .

وأول ما ينبغى إيراده على قول أبو ديب أنه لم يذكر من نصوص فايل ما يوءيد هذه الدعوى . ولقد جهدت جهدى لأستخرج من مقالة فايل ما يوءيد زعمه فلم أظفر بطائل ، بل وجدت الرجل يقول قولا يحسن إيراده بنصه الإنجليزى :

"His theory was supplemented in its details by later Arabic prosodists, but these additions made no difference to the basic conception_ Even today, the 16 Arabic metres are still given in the very order in which Al-Khalil gives them, because it is only in this order that they can be united in the graphic presentation of the five metric circles ". (P. 669).

وترجمة هذا النص الى العربية :

" ان الذين جاءوا بعد الخليل من العروضيين العرب زادوا على نظريته فى التفصيلات . غير أن إضافتهم لم تغير شيئا من التصور الأساسى ،فما تزال البحور العربية الستة عشر إلى يومنا هذا يجرى تقديمها فى النسق نفسه الذى يعطيه إياها الخليل . ذلك أن هذا النسق وحده هو الذى يمكن به توحيد هذه البحور،وعرضها مصورة فى شكل الدوائر الوزنية الخمس ".

هذا هو نص فايل ،وتلكم هى دعوى أبو ديب ، وذلكم مثل من نهجه الغريب فى تحريف الكلم . وقد أراد أن يظهر فايل - وهو العلم المرموق - جاهلا بحقيقة لا تعزب عن علم صغار التلاميذ من شداة العروض . وهيهات أن يسوغ ذلك لعاقل حتى يبيضّ القار - كما تقول العرب . فليتأمل القارىء المنصف كلام الرجلين ،فأين تراه يجد عند فايل نسبة البحور الستة عشر كلها إلى الخليل ،بمعنى أنه المخترع لها جميعها؟ وأين يجد فى قوله هذا إفتئاتا على الحقيقة أو مجافاة لها؟ وكيف يعد أبو ديب عمل فايل قاصرا بهذه النسبة المدعاة " من زاوية الدقة العلمية التاريخية " - أو كما قال ؟وكيف يرتب أبو ديب على هذا قولا يبوح فيه بهاجسه الكاسح الذى لايفتأ يقلقه ، إذ يرى ملاحظته هذه " كافية لرفض عمل فايل كله ،وإعتباره محاولة مطلقة الإخفاق " . (ص ٤٠٣).

(٢) حول العلل والأوتاد فى الضرب والعروض :

وآخرى ،قال أبو ديب :" ويقول فايل أيضا: ان العلل تغيير (change) الوتد فى الوحدة النهائية فى كلمن الشطرين . وهذا ليس تحديداً دقيقاً، لأن العلة قد تؤدى الى زوال الوتد نهائيا (حسب النظام الخليلى) (الأحذ والأصلم)" (ص ٤٠٨) . أما فايل فقد عالج هذا الأمر فى النصين التاليين :-

a) "The ilal alter the watid in each of the last feet of the two hemistiches as well as in their sababs."
b) "The ilal (which change the last Feet of the two hemistiches) fall into two groups, according to whether they arise out of an addition (ziyada) or an omission (naks).
(P. 671).

وترجمة النصين إلى العربية يمكن أن تكون على النحو التالى : -

(أ) العلل تغير الوتد فى كل تفعيلة من التفعيلات النهائية لشطرى البيت ،كما تغير الأسباب فى هذه التفعيلات .

(ب) تنقسم العلل (التى تغير التفعيلة الأخيرة فى الشطرين) إلى مجموعتين بحسب كونها ناشئة عن زيادة أو عن نقص .

ثم ضرب فايل مثلا للزيادة "التذييل" ،وأمثلة للنقص " الحذف " و"القطف " و " الحذذ" . وقد ذكر " الحذذ" الذىأورده أبو ديب فى ملحظه ،مستدركا عليه ،نصا،وعده من مظاهر التغيير بالنقص ،وعرّفه كما عرفه العروضيون بأنه " حذف الوتد المجموع كله (كما فى متفاعلن التى تتحول إلى متفا (= فعلن)." (ص ٦٧١) . وواضح من ذلك أن كلمة " تغيير" change/alter تشمل عند فايل التغيير بالزيادة والنقص . فليس فى هذا القول ما يوجب وصمه بعدم الدقة أو الأخذ بتلابيب قائله ،على نحو ما فعل أبو ديب .

(٣) هل قال فايل ، بأن كل بحور الشعر العربي ثمانية التفعيلات ؟

وأما ثالثة الأثافي ففيما يلي نبؤها :

قال أبو ديب :

"ينسب فايل إلى الخليل رأيا عجبا هو أن :" كل بحر يتشكل (يأتي إلى الوجود) بتكرار ٨ أقدام (تفعيلات) إيقاعية تحدث بتوزيع وتوال محددين في البحور كلها". قال أبو ديب :" ومن الواضح أن هذا ليس صحيحا ،فالخليل في دوائره وفي إشاراته للأشكال الشعرية للبحور يحدد العدد الأكبر من بحوره بأنها تتألف من ثلاث تفعيلات في كل شطر، أي من ست تفعيلات في البيت . وليس في بحور الخليل إلا أربعة يتألف كل منها من ثماني وحدات ،هي : الطويل/ المديد/ البسيط / المتقارب . وبإدخال المهملات في الإحصاء يكون عدد البحور الثمانية سبعة ،وتكون نسبتها الى البحور السداسية (في الدوائر) (٢٢/٧)، أي أقل من ٣٢٪ فكيف يجيز فايل إطلاق هذا الحكم على عمل الخليل؟ والأمر واضح لا يدعو الى عناء التحليل " .(ص ٤٠٧-٤٠٨).

وأصارح القارئ أني قلت لنفسي لدى قراءتي لهذه الفقرة من كلام أبو ديب " لو أن فايل حقا قال ما قيل ،فقد كان الأجدر به أن يبحث لنفسه عن صناعة أخرى غير صناعة العروض" فغلبة البحور السداسية على البحور الثمانية هو من المعلوم من أمور العروض بالضرورة،وإنكاره أو الغلط فيه إلحاد في علم العروض . ولقد عجبت لرجل يكون من العلم بالعروض ومسائله في هذه المنزلة الدنيا،ثم يفزع إليه محرر دائرة المعارف الاسلامية ليكتب مقالها عن العروض. ولم يكن بد من الرجوع إلى أصل كلامه ،إبراء للذمة ، وجلاء للشبهة ،وإذا فايل يقول في هذا المقام ما نصه : -

"According to him, every metre comes into being by the repetition of 8 rhythmic feet, which recur in definite distribution and sequence in all

metres. The term applied to these Feet is جـزء (Pl. أجزاء) In accordance with the common Practice of Arabic grammarians, he represents each of these 8 "parts" by a mnemonic word, derived From The Root ف ع ل. Of these eight mnemonics, consists of five consonants each, namely:

فاعلاتن ومستفعلن ومفاعيلن وفاعلن وفعولن مفعـــولات ومتفاعلن ومفاعلتن .

The following table of five metric circles will clarify how the 16 metres are made up of these 8 feet". (P. 669).

وحين يقرأ قارىء النص السابق سيتبين له بالقطع ما تبين لى. ويا هول ما تبين ! فأبو ديب نقل النص محرفا بالنقص . وشـــوه سياق الكلام ليستنبط منه أن فايل يقول بأن جميع البحور العربيـــة ثمانية التفعيلات ،وما إلى ذلك قصد فايل ،بل حديثه ـ كما هو واضح من النص ـ عن الأجزاء الثمانية التى تتضمنها دوائر الخليل الخمـــس بلا زيادة أو نقص ،ومن ثم تتشكل منها كل البحور إلى سداســـــية وثمانية . فهل لهذا الحديث الطريف من تأويل ؟

من البدهى أنه لايمكن رجع هذا الخطأ إلى عدم فقه الكاتـــب بالإنجليزية ،فهو من الفقه بها بالمكانة التى نعلم . ولا يمكـــن رجعه إلى السهو والتسرع ،فهو يقيم نقده اللاذع لفايل فى غير موضع على أساس من وصمه بالتسرع والغفلة ،وعدم الحرص والدقة ،وما أجدره هو أن يعافى نفسه مما وصم به غيره .

أما سبق الإصرار فواضح جلى فى كل ما كتبه عن فايل . وكـــأن أبو ديب آخذ على نفسه أن يقذف الرجل بأكبر قدر ممكن من الأوحـــال عسى أن يلزق به منه شىء . على أن أبو ديب نفى عن نفسه احتمـــال الخطأ والسهو والغفلة فيما يتصل بنقده لعمل فايل نفيا قاطعـــا

صريحا حين قال فى معرض ثنائه على شكرى عياد: "لقد فتح عياد أمامى مدى جديدا لم أكن قد تنبهت لأهميته ،وبرغم أننى كنت قد قرأت بحث فايل (Veil) بعناية ،هو مدى النبر ودوره فى الشعر العربى" (ص ٨) . فهل هذه هى ثمرة القراءة بعناية ؟

تلكم أمثلة ثلاثة لا غير لتحريف الكلم فى مقالة فايل ،نحاول باماطة اللثام عنها أن ننصف الرجل ،وما أشد حاجته للانصاف فى مقامنا هذا.

٥ - المغالطة فى الحقائق :

المغالطة ضربان: مغالطة فى الحقائق ،ومغالطة فى الإستدلال ، وقلما يرد الضربان أحدهما أو كلاهما دون أن يصحبه تحريف للكلم عن مواضعه . لكن المغالطات فى كتاب أبو ديب من التنوع والكثرة بحيث يحسن أن يفرد لها فى بحثنا هذا جانب خاص .

فأما المغالطة فى الحقائق فنعنى بها بناء النقد على أساس من حجب بعض الحقائق أو تحريفها ،حيث يكون مطلق إظهارها، أو إظهارها على وجهها ،حَريا أن يؤدى إلى إنتقاض النقد. ويقع تحت هذا الضرب فى كتاب أبو ديب عدد غير قليل من الملاحظ النقدية ،وهذه أمثلة منها:

(١) القول فى تأصيل مصطلح العروض :

قال أبو ديب :

"لقد اقترحت تفسيرات عدة لهذا المصطلح ما يزال أكثرها دلالة تفسير بعض النحويين العرب القائل إن علم الأوزان سمى العروض ،لأن الشعر يعرض عليه . لكن بعض المستشرقين على عاداتهم فى رؤية الجمل والخيمة فى كل ما تنفس به العرب أكدوا أن العروض اسم للناقة ، أو أنها مستمدة من الخيمة ،متبعين رأيا أبداه أحد النحاة على سبيل الاجتهاد لا أكثر" (ص ٢٦) .

ولم يكن الكاتب على جاري عادته ليفلت فايل ، فقد عرج عليه قائلا :

" من المدهش أن أحدهم ،فايل ، الذى ينصب نفسه حكما قاطعا فى كل ما يتعلق بإيقاع الشعر العربى ،لم يلق بالا الى التفسير العربى المجمع عليه ،بل تبنى ما تبناه مستشرق آخر "هولين"،دون مبرر علمى إطلاقاً " (ص ٢٦)٠وجريمة فايل عند أبو ديب هنا هى أنه " فى اندفاعه لا يكلف نفسه مشقة البحث والتدقيق ليتحقق من سلامة أسس التفسير الذى تبناه ،بل يكتفى بالإقتباس من مستشرق آخر، كأن القول الفصل فى ما يخص الثقافة العربية لابد أن يصدر من مستشرق ،فهو أولا يعرض عن التفسير العربى المتقبل إعراضا تاما دون تمحيص له ،ثم يحجم عن العودة إلى المراجع اللغوية العربية ليتأكد من أن ما يقوله عن المعنى المحسوس لكلمة " عروض " أمر سليم٠ ولو فعل لاكتشف أن "العروض" لا تعنى العمود الذى يسند الخيمة من وسطها " ٠ (ص ٢٦-٢٧)٠

وأبو ديب لا يترك لفايل حرية إختيار المعجم الذى يرجع اليه، بل يرى " أن القول الفصل فى ذلك لا ينبغى أن يأتى من أى معجم للغة كان ،بل ينبغى أن يأتى من أقدم المعاجم ، من المعجم الذى صنعه مؤسس علم العروض نفسه ، الخليل بن أحمد، لقد ترك لنا الخليل كتاب العين ،وترك لنا فيه تحديده هو لمعنى كلمة " عروض " ، كما سمعها تستخدم ،وكما ألفها" (ص ٢٧)٠

ويبنى أبو ديب على ماسبق " أن ما ينسبه لين وفايل الى العروض واشتقاقهما للكلمة خاطئ،حتى لو عرف العرب " العروض " بالمعنى الذى يذكر انه ،فلا قيمة لذلك ،لأن الخليل نفسه لم يعرف ذلك المعنى " (ص ٢٨)٠

هذا كلام يبدو معقولا ، ولكن :

لقد حاول الكاتب أن يحجب عن قارئه - فى سياق النص - حقيقة جوهرية هى أن تاريخ أقدم نشر للجزء الأول من كتاب العين (بتحقيق عبدالله درويش) هو ١٩٦٧. وهذه الطبعة هى التى رجع إليها أبو ديب ،وأخذ عنها جميع نقوله . وقبلها كان كتاب العين مستكنا فى خزائن المخطوطات ،غير متاح للقراءة العامة . إذا استحضرنا ذلك ،وعلمنا أن تاريخ ظهور مقالة فايل الثانية هو ١٩٦٠،تبين لنا أن أبو ديب يُعيِّر فايل بعدم رجوعه الى كتاب كان فى فى حكم المعدوم . إن أبو ديب يورد تفسير كلمة العروض كما وردت فى كتاب العين طبعة ١٩٦٧، وما كان ممكنا لفايل أنيطلع عليها فيما قبل ١٩٦٠،ثم يثنى بقوله الذى يتفح قسوة وظلما وتجاهلا للحقائق : " هذا هو التفسير الذى لم يلق إليه فايل بالا،مع أنه تفسير خالق العلم وخالق المصطلح. أثمة درجة أكبر من اللا مبالاة والعنجهية" (ص ٢٧). وقياسا على صرخة أبو ديب المتسائلة تراه يحق لنا أن نطرح عليه بكل الصدق سوءالا يقول :"أثمة درجة أكبر من التعسف والتحامل؟" .

على أن رجع الأصل فى مصطلح" العروض " إلى عروض الخيمة أو بيت الشعر ليس ذنبا يؤخذ به لين وفايل . وروية الجمل والخيمة ،فى كل ما تنفس به العرب ، ليس من جانبهما افتئاتا ولا تجنيا ، وليس فى حق العرب عارا وشنارا. وأبو ديب نفسه يقرر أن هذا المصطلح اقترحت له تفسيرات عدة ،وإن سارع فناقض نفسه خصيما من أجل الهجوم على فايل ،متهما إياه بأنه لم يلق بالا للتفسير العربى المجمع عليه . ولا أدرى كيف يستقيم حصول الإجماع مع وجود اقتراحات بتفسيرات عدة ؟ وإذا كان أحد هذه التفسيرات هو فى نظر الكاتب أكثرها دلالة ،وكان أفعل التفضيل هنا على بابه - فمعنى ذلك أن التفسيرات الأخرى ليست عارية من الدلالة. وكذلك يقر أبو ديب بأن فايل ولين كان كلاهما فى ما أخذ به متبعا وليس بمبتدع . وقد رجع هذا الاختيار عندهما - فيما نحسب - أن أكثر مصطلحات العروض ذات صلة مباشرة بالجمل والخيمة ،وحسبك بمصطلح" البيت" نفسه ،ومصطلحات أخرى كثيرة ،كالإقواء والإكفاء والسناد والأسباب والأوتاد والمصراع .

هذا، وإنّ استدلال أبو ديب بعدم ورود هذا المعنى فى كتاب العين على نفى علم الخليل به لا يسلم له، إذ يلزم - أولا - لصحة هذا الاستدلال أن يحرر الكاتب تاريخ تأليف كتاب العين وتاريخ اختراع الخليل لعلم العروض، ليستبين السابق من اللاحق. أما وثمة احتمال وارد أن يكون تأليف كتاب العين سابقا، فإن الاحتمال - كما يقول الأصوليون - يسقط الاستدلال. كذلك يلزم لصحة هذا الاستدلال أن يكون الخليل قد جاءه العلم باللغة جملة واحدة لدى بلوغه سن التمييز والطلب، وأنه أمضى سائر عمره بعد ذلك لا يستفيد طريفا. ويلزم لصحة الاستدلال، ثالثا، أن يكون على علم يقينى بأن مخطوط كتاب العين قد بلغنا كاملا لم يخرم منه حرف، ولم يعتره تحريف أو تبديل أو سقط. هذا إذا ضربنا صفحا عن كل ما أثير من شكوك حول صحة نسبة كتاب العين كله أو بعضه إلى الخليل، وهى نسبة كانت موضع خلاف بين أهل العلم فى القديم والحديث. أما وهذه المحاولات قائمة تطل برأسها فإن السماحة والتماس العذر هما الأولى بالتغليب. والخطأ فى العفو خير عند الله وكرام الناس من الخطأ فى العقوبة. فانظر كيف سارع الكاتب إلى القدح فى الرجل ووصمه بالإندفاع والغرور، وبأكبر درجات اللامبالاة والعنجهية، لاجتهاد ساقه فى مسألة خلافية ظنية، وكان فيه متبعا وليس بمبتدع، ومع ما هو ثابت يقينا من أن عدم إطلاعه على كتاب العين لم يكن عن إحجام أو إهمال متعمد.

(٢) فرق ما بين مقالة فايل وكتاب أبوديب :

ينبه أبو ديب إلى أن مناقشته لتفسير فايل لعمل الخليل "مبنية على تحليل دراسة فايل القصيرة نسبيا، التى كتبها فى دائرة المعارف الإسلامية (Encyclopaedia of Islam) الطبعة الجديدة، تحت عنوان " عروض " (ص ٢٤)، كما يذكر أن فايل "نشر كتابا مستقلا عن العروض العربى يبدو أنه عرض فيه آراءه باسهاب. والكتاب بالألمانية مما حال بينه وبين الاطلاع عليه. ونظرا لأن الكتاب صدر فى عام ١٩٥٨، فى حين صدرت المقالة عام ١٩٦٠، فهو يرجح أن تكون المقالة تمثيلا صحيحا لآراء فايل، فمن المستبعد أن يكون وصل إلى نتائج ثم لم يذكرها

فى المقالة (ص ٢٤-٢٥). قال أبو ديب " لكننى رغم ذلك أؤكد أن النقد الذى أوجهه إلى عمله يقتصر على ما ورد فى المقالة . وإذا كان الكتاب نفسه يحوى نقاطا لا ينطبق عليها نقدى ، أو تظهر خطأ تفسيرى ،فمن الطبيعى أن أعتبر ما أقوله عن هذه النقاط قاصرا بل لاغيا" (كذا قال : " لاغيا" وهى صيغة لا عربية لها إلا إذا أرادها من اللغو لا من الإلغاء).

ذلكم احتياط مشكور من الكاتب يحسب أنه قد أبرأ به ذمته . بيد أنه - فى رأينا - لا يرفع عنه إصر ما كان منه . وليس كون الكتاب فى الألمانية بمانع اياه من أن يستعين عارفا بها ،مادام قد عقد النية على الإرصاد للرجل ،وعلى دك معاقله دكا لا يعرف رحمة ،ولا يقيل عثرة ولا يلتمس عذرا . ويبدو أن مُثَار النقع فى الكتاب أريد به أن يحجب حقيقة لا ينبغى أن تتوارى بالحجاب ،هى أن أبو ديب إنما يناقش مقالة فى دائرة معارف . وهذا النوع من المقالات له صفات خاصة ،فالمخاطب المقصود هو أصالة من غير أهل الاختصاص الدقيق . وكاتب المقالة حينئذ مطالب بأن يحقق ،جهد طاقته ، التوازن بين دقة المحتوى وبساطة العرض فى حيز محدود من الصفحات ،لا يسمح باستطراد أو تفصيل ، اكتفاء بما يلحق بها من قائمة للمصادر والمراجع ،فيها الغناء لمن شاء تفصيلا. وإذن فليس من القسط والنصفة فى شئ أن يتولى كاتب شرح أفكاره وآرائه وتفنيد كلام مخالفيه فى مساحة تجاوز المئات الخمس من الصفحات ،على حين تقع مقالة فايل فى صفحات عشر ، أمحض منها ما يزيد على سبع صفحات لإيراد حقائق ومعلومات تاريخية عامة عن العروض ،خوطب بها غير أهل الاختصاص الدقيق . أما فرضية النبر التى هيجت عليه أعشاش الزنابير فلم تشغل من مقاله إلا ما يقل عن ثلاث صفحات . ومن ثم لا يمكن أن تكون هذه المقالة تمثيلا صحيحا لما جاء بكتاب فايل ،حتى وإن كان من المستبعد - كما يقول أبو ديب - أن يكون فايل قد وصل الى نتائج مهمة فى الكتاب ،ثم لم يذكرها فى المقالة ، إذ إن العبرة ليست بالنتائج وحدها ،بل بالمعطيات والمادة المجموعة والتحليل والمناقشة ،مما لا يمكن توافره فى صفحات ثلاث أو أقل .

ثمة حقيقة أخرى ينبغى إضافتها هنا ،تتصل بمفارقة عمل فايل للعمل الذى قام به أبو ديب ،هى أن فايل لا يقدم فى مقالته بديلا على نحو ما أعلن أبو ديب ،ولكنه يقدم تفسيرا لدوائر الخليل ،من حيث إنه استبعد أن يكون الخليل قد وضعها للتفاكه والمتاع ،وأنه لابد له من غاية كان يتغياها بوضع هذه الدوائر . وإذن ، فهو لا ينقد نظام الخليل ،ولا يستبدل به غيره ،بل يفسره ويظهر العوامل المستكنة وراء الدوافع الحافزة إلى وضعه . وهكذا تتسع المفارقة بين عملى الرجلين من حيث الحجم والمقام ونوع المخاطب وطبيعة المعالجة ،وهى فروق جوهرية جرى تغييبها فى ألفاف من براعة اللدد ومهارات الصياغة ،لكن وضعها فى الحسبان يوشك أن ينقض أكثر ما وجه إلى فايل من ملاحظ . وفيما يلى أمثلة لذلكم وبيان .

(٣) مسألة لزوم العلة :

قال أبو ديب :

" يقول فايل إن العلل لجذرية تأثيرها الإيقاعى يجب أن تظهر لا عرضا بل بانتظام وبالشكل نفسه ،وفى الموقع ذاته فى كل بيت من أبيات القصيدة ــ وهذا تحديد تنقصه الدقة ــ فمن العلل ما يظهر إبتداء (أول البيت) ،وهو غير لازم(الخرم والخزم) ،والعلة التى تظهر فى عروض البيت الأول من القصيدة حين تكون هناك تقفية داخلية بين العروض والضرب" (ص ٤٠٨) .

كذا يقول أبو ديب : أما فايل فيوضح حدود مهمته فيقول ما نصه : " لا يتسع المجال هنا لايراد قائمة مفصلة بجميع الزحافات والعلل. (قارن لمزيد من التفصيل المختصرات العربية فى علم العروض)". وحاصل هذا أن فايل ذكر القاعدة وأحال فى أمر الاستثناء على المصادر العروضية فهل كان مطلوبا منه أن يكتب متنا فى العروض ؟ وهل هذه مهمة مقالة تشغل حيزا محدودا فى دائرة للمعارف ؟

(٤) فايل ودوائر الخليل :

يقول فايل فى مقالته ما نصه :

"لقد قام كاتب هذه المقالة (يعنى نفسه) بتحليل جميع الأجزاء التى يتشكل منها نظام الخليل ،ليمكن التوصل بذلك الى الجوهر الحقيقى لنظرية الدوائر" .

تلكم هى الغاية التى رسمها فايل لنفسه ،والحدود التى حدها لمهمته ،وهى تحليل الأجزاء الثمانية التى تكون دوائر الخليل ، وتفسير نظام الدوائر لكشف العلة وراء توزيع الأجزاء والبحور فى الدوائر على هذا النحو المخصوص . وإذن فهو يفسر نظام الخليل - كما ذكرنا من قبل - ولاينقده ولا يستبدل به غيره ،كما أنه يدرس نظام العروض العربى وليس الشعر العربى . ومن ثم خلت مقالته تماما من أى شاهد شعرى . وعلى كل من يتعرض لمقالته بالشرح أو النقد أن يحاكمها إلى هذه الغاية ،لا يتعداها إلى غيرها .

وعلى الرغم من وضوح هذه الغاية من كلام فايل وضوحا ليس معه شبهة ، نجد عند أبو ديب هذا النص العجيب الذى يجعل من الغاية التى حددها فايل لنفسه تهمة يحاكمه بها، فهو - فى رأيه - متعلق بنظام الخليل تعلقا أوقعه فى المآزق ،وأسلمه الى حالمن انعدام الوعى . قال أبو ديب : " إنه (يعنى فايل) يتعلق بالنظام المثالى النظرى الذى طوره الخليل . ووقع فايل بسبب ذلك كله فى مآزق لم يدرك أبعاده (قلت : أى مآزق يريد؟ لست أدرى) . أول بعد لهذا المأزق أنه يوجه نقدا لدوائر الخليل على أساس أن معطياتها تفارق المعطيات الشعرية بحدة .(قلت : أشهد أن فايل لم يذكر ذلك على أنه نقد موجه لنظام الخليل ،بل ذكره فى معرض الوصف والتسجيل ،تمهيدا لما سيقوم به من تحليل وتعليل) لكنه دون وعى منه (قلت : كذا، وكأن الرجل قد تخبطه الشيطان من المس) يبنى أسس عمله كله على هذه الدوائر (قلت : وهل قال فايل شيئا غير ذلك؟ فكيف يكون هذا دون وعى منه) دون أن يتحول عنها الى الشعر نفسه (قلت : نعم ،فهو يفسر نظام الدوائر وليس لأحد أن يلزمه بما لم يلزم به نفسه) .(ص ٤٠١) .

وبعد، فهذا نص عجيب من أبو ديب قل أن يوجد له نظير في التجني . إن فايل يعلن أن مهمته هي تفسير نظام الدوائر فيتهم بأنه متعلق بنظام الدوائر، وهو يسجل في أثناء تفسيره مفارقة الأشكال الدوائرية للأشكال المستعملة، مما هو معلوم للناس كافة، فيقال إنه ذكر ذلك ناقدا فورط نفسه ووقع في مأزق دون وعي منه .

وهو إذ يواصل تفسيره لنظام الدوائر يتهم بأنه يبني عمله كله على هذه الدوائر وكأن فايل أراد أن يطرح بديلا جذريا لنظام الخليل فلم يوفق كما أراد غيره .

ألم أقل إنه نص عجيب ؟

وجدير بالتنويه أن المفارقة الكائنة بين الشكل الدائري للبحر والشكل المستخدم كانت هي المجال المفضل لأبو ديب، حتى يظهر فايل بصورة المتناقض الجاهل بأوليات العروض . وتتلخص قواعد هذه اللعبة الطريفة لمن يتأملها في مايلي : -

حيث توجد المفارقة، ويكون كلام فايل ومناقشته مسلطة على الشكل الدائري بحكم مارسمه لمقالته من غاية، يحاول أبو ديب أن يستغل المفارقة وينقض عليه في مناقشته بإستحضار الشكل الشعري المستعمل. وثمة عشرات الأمثلة على ذلك، نسوق منها - على سبيل الإيضاح - المثال التالي : -

قال أبو ديب : " يقول فايل ان هناك سبعة بحور بسيطة يمكن تركيبها نظريا (قلت : لاحظ قول فايل : " نظريا ") من تكرار تفعيلات سبع بشكلها التام، وأن هذه البحور السبعة مطلقة في إتحادها (completely identical) بالبحور السبعة (الوافر، الكامل، الهزج، الرجز، الرمل، المتقارب، المتدارك) التي استعملها الشعراء القدامى" . قال أبو ديب : " وفي هذا القول من الخطأ مايسمح بالتشكيك بجدية عمل فايل، لا بدقته فقط، فالوافر لا يتألف في شكله الشعري (أي كما استخدمه الشعراء القدامى) من تكرار التفعيلة مفاعلتن، وشكله الدوائري يختلف عن شكله الشعري في أن الوحدة الأخيرة في الشكل الشعري هي (فعولن) (قلت : لاحظ إلحاح أبو ديب على

" الشكل الشعرى ") . " وتسرع فايل فى إطلاق الحكم بدافع من الحماسة لإظهار صحة تفسيره شىء مؤسف لا يتوقع من باحث متعمق " (ص ٤٠٩) . (قلت : كذا يتجاهل الكاتب تقييد فايل للمناقشة بأنها على المستوى النظرى . ثم إذا هو يذكر مفارقة تفعيلتى الضرب والعروض فى الوافر المستخدم لشكلهما فى الدائرة ،وكأنه يكشف سرا لم يتح فض مغاليقه وكشف خبيئه إلا له) .

هذا ،ويطول بنا المقام لو ذهبنا إلى استعراض جميع الأمثلة مما يدخل تحت هذا الباب . لكن الجدير بالذكر هنا أن مناقشة فايل للأجزاء المكونة لنظام الدوائر بما يرد عليها من زحافات وعلل ،على الرغم من أنها تستمد مشروعيتها مما قصد إليه فايل، كانت دائما موضع السخرية من الكاتب ،" لما يتمتع به فايل من مقدرة باهرة على توهم التحولات الشبحية "(ص ٣٨٥) . ويستبين من ذلك أن جميع أحكام أبو ديب وما بنى عليها من ملاحظ نقدية وسخرية فى هذه المسألة يقع باطلا لانفكاك الجهة ،فتأمل !

٦- المغالطة فى الاستدلال .

تكاد تكون المغالطة هى الصبغة الغالبة على أكثر الأقيسة الاستدلالية التى يستخدمها أبو ديب فى جداله لسابقيه — ولا سيما فايل — وفى عرضه لفرضه الذى يقترحه . بيد أن البيان المفصل لهذا الأمر قد يتقاضانا الدخول إلى جوهر الفرض المقترح، وإبداء الرأى فى ما قام عليه من أسس ومقولات عروضية و"لسانية" (!!)، وفى مدى استحقاق هذا الفرض لأن يكون بديلا جذريا لعروض الخليل ، كما ورد فى عنوان الكتاب وتضاعيفه . وتلكم مناقشة تطول ،وهى موضوع لدراسة آتية لا ريب فيها باذن الله . وحسبى هنا أن أوضح ما أعنيه بالمغالطة الاستدلالية ،وأن أستظهر أنواعها المختلفة ،ضاربا على ذلك من الأمثلة ما يوضحها ،ويبين عن جوهرها .

تقع المغالطة الإستدلالية عند أبو ديب فى حجاجه لفايل، حين يعمد إلى ما يورده فايل من مقدمات صحيحة فيستخرج منها نتيجة فاسدة لاتلزم منها بالضرورة ،ثم يجعل من هذه النتيجة الفاسدة مقدمة

وأصلا يستخرج منه ما شاء من الملاحظ النقدية الموجهة إلى فايل ونظريته . أما مذهبه فى توليد النتيجة الفاسدة من المقدمات الصحيحة فقد جاء على ثلاثة أضرب :

(١) توليد منطقى . (٢) وتوليد رياضى . (٣) وتوليد لغوى .

وها هى ذى أمثلة ثلاثة نجتزىء بها عن الحصر والإستقصاء : -

(١) التوليد المنطقى :

(عن النبر والزحاف والأوتاد والأسباب).

قال أبو ديب : "لعل النقطة التالية أن تظهر بجلاء أتم خطأ تفسير فايل . يفترض فايل أن الخليل ميز مواقع النبر بتسميتها أوتادًا، وقرر أن الزحاف لا يصيبها. ويتضمن هذا التقرير أن كل موضع لا يصيبه الزحاف هو موقع للنبر" (ص ٤٣٠).

وواضح أن هذا قياس فاسد ،وأن النتيجة التى استخرجها أبو ديب من مقدمات فايل الصحيحة لا تلزمه بحال . ولكنه أخذها وبنى عليها من الملاحظ والمغامز النقدية ما بنى . أما فساد القياس فمرده الى أن فايل يقول مع العروضيين (فليس هذا قوله وحده) بأن الزحاف لا يصيب إلا الأسباب ، أى أنه إذا كان زحاف فإنه لا يقع إلا فى سبب، ولا يلزم عن ذلك ألبتة أن كل سبب لابد أن يزاحف ،وأن ما لا يزاحف من الأسباب لابد أن يكون منبورا. وهذه المغالطة المنطقية لا تسلم لأبو ديب إلا اذا وجد فىمقدمات فايل مقدمة تقول : إن كل ما لا يزاحف من الأسباب فهو وتد، وهيهات !

(٢) التوليد الرياضى :

(عن موقف فايل من نظام الخليل) :

نورد المثال الآتى فى معرض التدليل على إستخدام التوليد الرياضى فى المغالطة الاستدلالية عند أبو ديب فى مناقشته لفايل:

قال أبو ديب :" يحاول فايل تركيب نظام يدعى أن معطياته هى ذات معطيات نظام الخليل ،ويقرر أن الشرط الأساسى لنظامه النظرى هو تجميع المقاطع (Syllabls) المحايدة حول اللب الإيقاعى

لانتاج تفعيلات يشترط فيها ألا تحوى أقل من ثلاثة مقاطع وأكثر من خمسة مقاطع . ويدعى فايل بتسرع مذهل أننا ضمن هذا الشرط لانستطيع أن تشكل الا التفعيلات الآتية . (قلت : تقرأ من الشمال) .

- ٧ ∠ x ر x ٧ ∠
- ٧ ∠ x x
(فى الطباعة (٧ ∠ ٧) ولاشك أن هذا خطأ مطبعى)
- x x ٧ ∠ ر x ٧ ∠ x
∠ ٧ - ٧ ٧ - ٧ ر ٧ ∠ ٧ " (انتهى الاقتباس) .

قال أبو ديب : "وما يقوله فايل هنا لا أساس له من الصحة ، فمن الواضح أن تجربة بسيطة تظهر أنه ضمن الشرط المحدد يمكن أن ينتج عدد كبير من التفعيلات ، يلى بعضها مثلا لا استقصاء .

x٧∠xx	٧∠xxx
٧٧∠xx	٧∠٧xx
٧٧∠x٧	٧∠x٧x
xx٧∠٧	xxx٧∠
٧٧٧∠٧	x٧x٧∠
x٧٧∠٧	٧x٧٧∠
xx٧∠x	xx٧٧∠

(انتهى الاقتباس من ص ٤١١) . ولنا عليه تعليق :

ان المغالطة تبدأ فيما سبق من كلام بتصوير مهمة فايل على غير ما حدده فايل لنفسه ، ذلك أن أبو ديب يتطوع من عند نفسه بتحديد لمهمة فايل ثم ينسبه إليه قائلا :

"يحاول فايل تركيب نظام يدعى أن معطياته هى ذات معطيات نظام الخليل " . وأبو ديب يحاول أن يجعل من هذه الصياغة المموهة معادلا لقول فايل " إن كاتب هذه المقالة (يعنى نفسه) قد قام بتحليل جميع الأجزاء المكونة لنظام الخليل بهدف التوصل إلى الجوهر الحقيقى لنظرية الدوائر" (ص ٦٧٤) .

بيد أن الفارق بين العبارتين جد بعيد للمتأمل . إن فايل يريد أن يقول فى بساطة إنه يريد أن يفسر نظام الدوائر عند الخليل لا أن يركب نظاما نظريا من عند نفسه ،تتحد معطياته بمعطيات نظام الخليل . وينشأ عن الفارق بين الصياغتين أن كل ما يورده فايل محدود بهذه الغاية ،لا يجاوزه إلى بناء نظام نظرى تجريدى يفتح الباب للاحتمالات الرياضية التى هى بطبيعتها لا تقف عند حد. واذن ،فليس بصحيح قول أبو ديب :

" أن الشرط الأساسى لنظامه النظرى (يعنى نظام فايل) هو تجميع المقاطع المحايدة حول اللب الإيقاعى لانتاج تفعيلات يشترط فيها ألا تحوى أقل من ثلاثة مقاطع أو أكثر من خمسة مقاطع "(ص ٤١١). أن ما ذكره ليس هو الشرط الأساسى لنظام فايل ،ولكنه الشرط الأساسى لنظام الخليل كما فهمه فايل . وبهذا القيد ينبغى أن يفهم قول فايل " إنه لا يمكن أن تشتق من اللب الإيقاعى ٧ - أى أشكال غير ما ذكر، أو أكثر مما ذكر " .(ص ٦٧٥). إنه لا يتحدث هنا عن احتمالات رياضية مفتوحة ،ولا عن قانون عام ينتظم النظم العروضية فىألسنة البشر كافة ،بل يفسر نظاما عروضيا بعينه هو نظام الخليل فى لغة بعينها هى العربية .

الغريب أن أبو ديب يدرك ذلك جيدا، ويفصح عنه بعبارة قاطعة تقول : " وهذا التحديد (يعنى الذى ذكره فايل) ينبع من استقراء ما قدمه الخليل فعلا . (قلت: سبحان الله ! وهل ادعى فايل لنفسه غير ذلك ؟) لكن أبو ديب يضيف للعبارة ذيلا يقول فيه :" وليس هناك من مبرر نظرى لاشتراط تألف الوحدة الصغرى من ثلاثة مقاطع" (قلت : وهذا من عند أبو ديب زيادة وفضول لا يحاسب عليهما فايل). ويستبين من ذلك كيف عمد الكاتب إلى وضع كلامه على أفواه مخالفيه ثم مؤاخذتهم بما وضعه على أفواههم من كلام .

(٣) التوليد اللغوى :

(عن النبر اللغوى وتفسير فايل)

بقى أن نضرب مثلا للمغالطة الاستدلالية باستخدام التوليد اللغوى . يدعى أبو ديب أن فايل اقام تفسيره على دراسة للنبر اللغوى . وقد ألزم فايل بدعواه هذه على جارى عادته ،ثم أورد على أساس من هذا الادعاء عددا من المآخذ فى حق فايل وحق تفسيره ، استغرقت من كتابه ثمانى صفحات (ص ٤١٨-٤٢٥) ،على حين لا يجاوز نص فايل الذى اعتمد عليه فى دعواه اثنىعشر سطرا من قصار السطور (حيث تنقسم الصفحة فى دائرة المعارف إلى عمودين) (P.674) .

وليس بى الآن أن أفصل القول فى هذه المسألة ،فلذلك مناسبة ستأتى - كما وعدت - فى قابل باذن الله . لكن الذى بى هو بيان وجه المغالطة فى الطريقة التى ادعى بها الكاتب على فايل أنه يقيم تفسيره لنظام الخليل على أساس من دراسة النبر اللغوى .

قال أبو ديب : " يقول فايل ان الخليل استخدم عددا من الكلمات الفعلية لتمثيل مكوناته الوتد - سببية . ويرى فايل أن الخليل استخدم هذه الكلمات لأنها أقصر الكلمات التى يمكن أن تنطق بذاتها . والكلمات المذكورة تبعا لفايل تنبئ بشئ يتعلق بالنبر الواقع عليها . فالسببان (قد ، لك) لا يحملان نبرا خاصا بهما فى النثر، بل يعدلان ذاتيهما تبعا للكلمات التى تسبقهما وتتلوهما: أما الوتدان (لقد ، وقت) فانهما يحملان نبرا خاصا بهما،يقع عليهما باتجاهين متعاكسين (- - ٥ ، - ٥ -) (ص ٤٢١).

قال أبو ديب معلقا على عزمه لكلام فايل:"يوحى فايل هنا بأنه يبنى تفسيره على دراسة للنبر اللغوى وخواص الكلمات ذاتها. فهو يقرر بوضوح أن كلمة مثل (لقد) لها وظيفة نبرية محددة . والوظيفة النبرية ،أو بالأحرى الطبيعة النبرية ،فى نظره مطلقة ،أى أن الكلمة لها هذه الطبيعة حيثما وجدت . وهذا كما يتجلى بسرعة هو أعمق أسس

عمله جذرية. لكنه سرعان ما ينسى تركيزه على الكلمة ليصوغ نتائجه على أساس من دور الوتد فقط. والكلمة شئ والوتد شئ آخر، إلا أن فايل يخفق فى رؤية الفرق بينهما" (ص ٤٢٢).

والآن، فلننظر أولا الى قول أبو ديب " يوحى فايل هنا بأن...". وإذن، فالذى أقام عليه الكاتب نقدا استغرق ثمانى صفحات من كتابه إنما هو وحى استوحاه هو من كلام فايل، ومن ثم فهو المسئول عنه وحده. والحق أن ما يسميه الكاتب وحيا ما هو إلا توهم، ذلك أن فايل لم يزد على أن ردد ما يشيع فى المصنفات العروضية من التمثيل للأوتاد والأسباب والفواصل بكلمات من العربية، من مثل جملتهم الشهيرة : لم أر على ظهر جبلن سمكتن. لكنه حاول أن يفسر هذا التمثيل نبريا لمعرفة موقع النبر على الأوتاد بما هى أوتاد وليس على هذه الكلمات بعينها. وحديث فايل من أوله الى آخره ينصرف إلى نبر الأوتاد فى البحر، لا إلى النبر اللغوى، بدليل بسيط ومباشر، هو أن مقالة فايل تخلو خلوا تاما من أى شاهد شعرى وأن مدار القول عنده هو على نظام الدوائر وحده، وتفسير هذا النظام.

وهذا الأمر واضح وضوح الشمس فى صيف قائظ.

لكن أبو ديب يستنبط بطريق الوحى (أى بالتوليد اللغوى السيمانتيكى) نتائج ذات خطر هى : ـ

(أ) أن فايل يقيم تفسيره على أساس دراسة النبر اللغوى(قلت : ولست أدرى أين مكان هذه الدراسة فى مقالة فايل ؟).

(ب) أن الطبيعة النبرية للكلمة التى ضرب بها المثل مطلقة.
(قلت : وفايل يثبت هذه الطبيعة النبرية المطلقة للوتد بوصفه وحدة وزنية لا للكلمة التى يستخدمها للتمثيل. كما أن هذه الطبيعة ثابتة عنده للوتد داخل النظام الدوائرى أصالة. وكل زحاف لابد لتفسيره نبريا من الرجوع إلى شكل البحر فى الدائرة).

(ج) أن الكلمة لها هذه الطبيعة حيثما وجدت.

(قلت : وفى التعليق السابق رد كاف فى تفنيد هذه النتيجة ، إذ الطبيعة النبرية ثابتة للوتد لا للكلمة الفعلية ،بالشروط التى سلف بيانها) .

(د) أن هذا الأمر هو أعمق أسس عملة جذرية .

(قلت : لا أدرى ما يشير اليه الكاتب باسم الإشارة " هذا " ، وأى أمر يعنى ؟ وربما جاءت العبارة مجهلة عن عمد.

(هـ) أن فايل سرعان ما نسى تركيزه على الكلمة وصاغ نتائجه على أساس من دور الوتد فقط .

(قلت : يستبين مما سبق أنه لم يكن ثمة تركيز على الكلمة ولانسيان لها . ودور الوتد وحده هو المقصد والأساس) .

وهكذا يتجلى لنا ما فى الإستدلال السابق وغيره من مغالطة ، على الرغم من أن فايل نص بعبارة قطعية الدلالة على أنه انما أراد النبر الشعرى لا اللغوى ،وأن هذا النبر الشعرى فى تصوره قد استيقظ نظر الخليل لدى سماعه للشعر منشداً ،فقام بتدوينه وتقعيده فى صورة الدوائر الخمس(P. 674) .

وإذ يتبين لنا ما تبين ، ندرك أى ظلم حاق بفايل على يد أبو ديب ،وأى هرم هش من المطاعن والمآخذ رتبه الكاتب على المغالطات وتحريف الكلم من بعد مواضعه ،وأى نمط من المناقشة جاوز فيه الكاتب تخطئة الرأى المخالف ونقده إلى الإمساك بتلابيب صاحبه ،ونعته بما لا يرضى من القول،على نحو هبط بالحجاج العلمى فى كثير من الأحيان إلى صريح السباب .

وإذا كان ذلكم لا يجوز لكاتب وإن كان على محجة الصواب ، فكيف به والصواب منه بعيد بعيد.

كلمة خاتمة :

أقول قولى هذا لا لأنفى عن تفسير فايل كل خطأ ، أو أبرئه من كل نقص ، فالحق أن فيه من الهنوات وتجاوزات العبارة ما مهد السبيل لأبو ديب حتى يفعل به ما فعل . وليس من همى الآن أن انتصر لفرض فايل على فرض الكاتب ، إذ إن كلا الفرضين عندى ليس على شىء ، وسنبين عن ذلك بكل الوجوه الممكنة فى مقال قادم إن شاء الله . لكن ثمة أمورا نحسبها فوق المشاحة والجدال فى قضية فايل وأبو ديب :

أولها : أن ثمة لاحقا أفاد من سابق ، بقرينة التاريخ ودليل الإقرار .

ثانيها: أن اللاحق قد قصد عامدا الى اخفاء كل حسنات السابق ، وإلى تجلية الأخطاء وابرازها ، والى اختلاقها من عدم إن لم توجد .

ثالثها: أن اللجوء إلى ضروب شتى من التحريف والمغالطة لدى مناقشة اللاحق للسابق ثابت بيقين .

رابعها : أن الصواب قد جانب اللاحق فى أكثر ما وجهه إلى السابق من مآخذ وملاحظ .

خامسها : أن لغة الحجاج العلمى قد تجافت عما ينبغى لها من توقير أهل العلم والتماس العذر ، وإقالة العثرة ، وحمل النصوص على أحسن محاملها الممكنة . ويزداد الطين بلة حين يقترن ذلكم بتزكية النفس ، والإعجاب بالرأى .

وأحسب أن هذه الظاهرة الأخيرة هى من أخطر الظواهر التى يثيرها كتاب أبو ديب ، فالذى لا شك فيه أن فايل صاحب فضل لا ينكر على هذا الكتاب ، وأن إفادة الكاتب منه ثابتة فى حقه بيقين ، وإن خالف عن تفسير فايل ، واستبدل به ما ظنه خيرا منه . وإذا كان مما يرضى أبو ديب أن يقال إن تفسير فايل " خطأ " محض ، وأن بديله المقترح "صواب" محض ، فقد نقولها من قبيل التسليم على مذهب الجدل . ومع ذلكم يبقى أن " خطأ " فايل جزء لا ينفصم عن " صواب " أبو ديب ، بل إن فضل

"الخطأ" المزعوم على "الصواب" المدعى ثابت لا يعرض له إنكار. هذا ما تقضى به بديهة العقل، وما أخذ به أسلافنا أنفسهم من آداب الجدل والمناظرة، وما كادت أن تنسينا إياه حضارة هذا الزمان العجيب، ورضى الله عن الامام الشافعى إذ يقول : " ما ناظرت أحدا فى مسألة الا سألت الله أن يظهر لى وجه الحق فيها، لا أبالى أظهره على لسانه أم على لسانى " .

الحواشي والمراجع

(١) يلحظ دافيد آبر كرومبى فى مقال له بعنوان :
"A phonetician's View of Verse Structure"
أن معظم علماء الصوتيات لم يولوا دراسة البنية النظمية فى الشعر إلا القليل من العناية . وربما كان ذلك - فى رأيه - هو السبب فى عجز علماء الصوتيات والعروضيين جميعا عن الوصول إلى كيان معرفى مشترك فى هذه المسألة . ومن ثم يعلن آبر كرومبى أن العروض هو جزء لا يتجزأ من موضوع دراسته الصوتية . انظر:

D. Aber crombie, "Studies in Phonetics and Linguistics", Oxford Univ. Press, 1965, P. 16.

(٢) " الشعر العربى : غناؤه ،إنشاده ،ووزنه " ،مجلة كلية الآداب ،جامعة الاسكندرية ، ١٩٤٣.

(٣) " قضية الشعر الجديد" ، معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ،١٩٦٤.وظهرت طبعته الثانية عن دار الفكر ببيروت ومكتبة الخانجى بالقاهرة،١٩٧١.

(٤) " موسيقى الشعر العربى : مشروع دراسة علمية" ، القاهرة ، ١٩٦٨. وقد ظهرت الطبعة الثانية فى ١٩٧٨.

(٥) كل النقول فى هذا البحث هى من الطبعة الأولى للكتاب ، بيروت، ١٩٧٤. وقد آثرنا - تخفيفا - النص على الصفحات فى متن البحث .

(٦) ظهرت محاولة هامة بعد كتاب أبو ديب هى البحث الذى كتبه زكى عبد الملك بعنوان :
"Towords a New Theory of Arabic Prosody".
وقد نشر البحث فى العددين الثامن عشر والتاسع عشر من مجلة مكتب تنسيق التعريب ، الرباط "اللسان العربى" . وفى البحث عرض ونقد موجزان لفرضية أبو ديب .

(٧) اذا شئنا الدقة فإن كتاب آبو ديب يشتمل على فرضيتين لا فرضية واحدة . ويكاد كل منهما أن يكون مستقلا عن صاحبه تماما.

وفى المقال القادم تفصيل لذلك إن شاء الله .

المبحث الخامس

المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي

دراسة في كتاب " في البنية الإيقاعية للشعر العربي "

للدكتور كمال أبوديب

عن مجلة " فصول "

القاهرة - المجلد السادس - العدد الرابع

سبتمبر ١٩٨٦

المصطلح اللسانى وتحديث العروض العربى

"دراسة فى كتاب" فى البنية الإيقاعية للشعر العربى"

للدكتور كمال أبوديب

١- فاتحة :

ثمة اتجاهان فى الدرس العروضى المعاصر، فأما أولهما فاتجاه تقليدى يتغيا أصحابه تهذيب عروض الخليل ، وتيسير السبيل إلى فهمه ، دونما خروج عن ما سَنَّهُ الخليل من سنن ، وما أبدع من مصطلح .

ويتسم هذا الاتجاه بسمة تعليمية تقنع بتلقين الشداة من المبادئ والتدريبات ما يعينهم على تعرف البحور، وتقطيع الأبيات، وتحديد ما يعرض لها من زحافات وعلل . أما ثانى الاتجاهين فقد نصب نفسه لغاية أصعب مراما وأبعد مدى ، إذ تراجعت فيه الغاية التعليمية وإن لم تتوار بالحجاب ، لتفسح الطريق للتفسير والتحليل ، وأحيانا لاقتراح البديل .

وأيًّا ما كان حظ هذه الجهود المبذولة عند أصحاب الاتجاه الثانى من التوفيق فقد فزع جميعهم إلى حقل الدرس اللسانى بعامة ، والدرس الصوتى بخاصة ، لتحقيق ما نصبوا له من غاية . وأحسب أنه لم يكن لهم من ذلك بد .

وهكذا اتخذت المصطلحات والمفاهيم اللسانية طريقها إلى الدرس العروضى ، وصار لها الصدارة فى كل ما يدور من جدال ، وفى صياغة ما يقترح من أبدال .

وهذا البحث مَعنِيٌّ بتحقيق غاية متواضعة ، وإن تكن غير يسيرة المنال ، تلكم هى تتبع رحلة المصطلح اللسانى إلى الدراسات الرامية إلى تحديث العروض ، وما أصاب المفاهيم اللسانية فى مهجرها هذا من تغيير أو سوء تفسير، ثم الرصد لما نشأ عن ذلك كله من خلاف يستحيل رفعه بغير تدقيق المفاهيم المصطلحية ، ووضعها فى سياقها العلمى المنضبط .

وربما كانت هذه الغاية القريبة المتواضعة مزلقا إلى الخوض فى أمِّ القضية ،وهى تحديد هوية العروض العربى،ومكانه من الأعاريض النبرية أو الكمية أو المقطعية . ولما كان باب القول فى هذا الأمر ذا سعة ، وكان هذا البحث بمثابة المدخل والتمهيد له ، فقد حاولت ما وسعتنى الحيلة ألا أتقحم على غمرات هذه اللجة، حتى ننتهى من الكلام فى أمر تحرير المفاهيم المصطلحية، وهى آس الخلاف ومدار الجدل. ولنا فى مناقشة كتاب كمال أبو ديب " فى البنية الإيقاعية للشعر العربى "(١) مقنع ، فمن خلاله سيتيسر لنا معالجة عَمَلَىْ سلفيه : إبراهيم أنيس وشكرى عياد، ونعنى بهما ترتيبا " موسيقى الشعر"(٢) ،و"موسيقى الشعر العربى: مشروع دراسة علمية"(٣).

٢ - عن الوزن والإيقاع

اتخذ أنيس وعياد من عبارة "موسيقى الشعر" عنوانا لعمليهما. وليس فى أى من الكتابين ما يفسر علة إيثارهما لهذه العبارة ، إلا أن يكون إعلانا منهما بمغايرة هذين العملين لما درجت عليه كتب العروض التقليدية من نهج . ويبقى - على أى حال- أن هذا الاستخدام قد جاء على سنة المجاز لا الحقيقة . أما أبو ديب فقد آثر أن يكون كتابه معالجة للبنية الايقاعية للشعر العربى . والإيقاع مصطلح من مصطلحات الشعر والعروض قابل للتحديد، أو هكذا ينبغى أن يكون . وقد حمله هذا الاختيار على أمرين ، أولهما سَوْقُ المسوغات لتعليل الاختيار،

وشاسيهما بيان فرق ما بين " الوزن " الذى هو موضوع لسائر كتب العروض ، " والإيقاع " ، أو ما سماه البنية الإيقاعية ، التى جعلها موضوعا لكتابه .

فأما عن المسوغات فقد أبان عنها حين نعى على العروضين أنهم " نظموا العروض أراجيز ومقطوعات تعليمية ، وشرحوه وبوبوه ، لكنهم لم يسهموا فى إبراز قيمته لفهم العمل الفنى إطلاقا واستمر هذا الوضع المزرى حتى قرننا هذا "(٤). وليس الدارسون التقليديون هم وحدهم المسئولين عن هذا " الوضع المزرى " فى رأى أبو ديب ، بل إن "أبحاث المعاصرين لم تجاوز محاولة تحليل التركيب الوزنى له ، إلا فى عدد قليل جدا من الاستشرافات النقدية . ويبدو هنا بوضوح أن ثمة تمييزاً يطرح بين التركيب الوزنى للشعر وبين الحيوية الإيقاعية فيه "(٥).

هكذا يدخل بنا الكاتب إلى صميم مسألة التمييز بين الوزن والإيقاع على مذهبه ، فيرى أن " العروضيين العرب بعد الخليل ، العقل الفذ ، أخفقوا فى التفريق بين المستويين : الوزن والإيقاع وكان حديثهم عن الأول . وبفعلهم هذا أكدوا أنهم لم يفهموا البعد الحقيقى الجذرى لعمل الخليل ، وحولوا العروض العربى إلى عروض كمى نقى ذى بعد واحد ، مخفين بذلك بعده الآخر الأصيل : حيوية النبر الذى يعطى الشعر العربى طبيعته المتميزة "(٦). وإذن فما هذا الوزن الذى تحدث عنه العروضيون؟ وما هذا الإيقاع الذى لم يفهموه ؟ عن هذين السؤالين يجيب أبو ديب بقوله :

" يحدد التركيب الوزنى للشعر فى هذا البحث (قلت : يعنى بحثه هو) بأنه التتابع الذى تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات . ويتشكل هذا التتابع فى كتلة مستقلة فيزيائيا لها حدان واضحان: البدء والنهاية . يمكن للكتلة هنا أن تعنى الوحدة الوزنية الصغرى (التفعيلة) ، كما أن تعنى الوحدة التى تنشأ من تركيب عدد من الوحدات الصغرى

(السطر والبيت باعتباره في الشعر التناظري تركيبا لشطرين) . أما الإيقاع فهو شيء آخر . إنه الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعا لعوامل معقدة. الإيقاع إذن حركة متنامية يمتلكها التشكل الوزني حتى تكتسب فئة من نواه خصائص الفئة أو الفئات الأخرى فيه "(٧).

ذلك هو تعريف أبو ديب للإيقاع في معرض التمييز بينه وبين الوزن. أتراني على حق حين أصف هذا التعريف بالغموض والالتباس ؟ فما معنى الاستقلال الفيزيقي للكتلة ؟ وهل صاحب الحق في الحكم على الإيقاع هو المتلقي بعامة، أم هو صنف بعينه من المتلقين ، أعني المتلقي ذا الحساسية المرهفة؟ وأنّى لنا من المعايير المنضبطة ما يميز به المتلقي ذا الحساسية المرهفة من المتلقي الغليظ الإحساس؟ وإذا كان الإيقاع أمرا ذاتيا كامنا في نوع الإدراك ، فكيف يكون نقل هذه الفاعلية إلى المتلقي ؟ أمِن خلال القراءة أم السماع ؟ أم هي أمر منوط بالصنعة الشعرية نفسها؟ ثم، ما المقصود " بالحركة الداخلية ذات الحيوية المتنامية ؟". وما المراد" بالوحدة النغمية العميقة"؟ وكيف يتم اضفاء الخصائص المعينة على عناصر الكتلة الحركية ؟ أعني من ذا الذي يضفيها: الشاعر بصنعته ، أم المنشد بأدائه ، أم المتلقي بتصوراته ومدركاته ؟. أسئلة كثيرة لا أحسب أن لها في العبارة جوابا أو ما يشبه الجواب . ولاينبغي الاحتجاج في هذا المقام بأن العبارة تعريف عام، ثم تأتي التفصيلات من بعد. فالتعريف إنما سمي تعريفا لأنه تعريف. وربما تظهرنا هذه العبارة على فارق كبير يمتاز به عمل أبو ديب من عَمَلَىْ أنيس وعياد، فهما وإن اختارا لكتابيهما عنوانا هو أدخل في باب المجاز، كانت لغة المعالجة عندهما أوفر حظا من خصائص لغة العلم المنضبطة . أما لغة أبو ديب فقد كانت في كثير من المواطن لغة

شعرية ذات كثافة مجازية عالية، وهى بهذا تشير ولاتحدد، وتلمح ولاتفصح .

على أن أخطر ما فى هذا التعريف هو حكمه على أى نظام وزنى يقوم على الكم وحده - أو التتابع الحركى كما يسميه - بأنه خال من الإيقاع ذلكم هو مقتضى تمييزه الذى سقناه بين الوزن والإيقاع، وذلكم أيضا هو صريح دعواه التى يفصح عنها مبرزا خصوصية دراسته فيقول : " تحاول هذه الدراسة أن تتفهم عددا من الظواهر الإيقاعية التى درست على أساس عروضى صرف لا علاقة له بالإيقاع "(٨). ولا ريب أن وضع القضية على هذا النحو يجافى الصواب، فالبحر (أو التشكل الوزنى بمصطلح أبو ديب) هو نوع من الإيقاع لا مشاحة فى ذلك، كائنا ما كان التعريف العلمى الذى نرتضيه للإيقاع (٩). وصدق ذلك ثابت حتى بإعمال تعريف شولز للايقاع الموسيقى الذى اعتمده الكاتب (١٠). ولا يُخْلِى البحر من صفة الايقاعية كونه كميا أو نبريا أو مقطعيا أو مزيجا من هذه الأنواع . وليست الصبغة الإيقاعية حكرا لواحد منها دون سائرها. كذلك لا يخلى البحر من الصبغة الإيقاعية كونه نموذجا عاما أو قالبا مشتركا يهيمن على القصيدة من خارج، ويحاول الشعراء إبراز أصالتهم من خلاله، أو بالتمرد عليه تمردا جزئيا أو كليا. ويستوى فى ذلك أن يكون النموذج أو القالب كميا أو نبريا أو مقطعيا، فهو بنية إيقاعية على كل حال، وإذا شئنا تحديدا منطقيا للعلاقة بين الوزن والايقاع قلنا إن " الوزن نوع والايقاع جنس "(١١)، فكل وزن إيقاع ولا عكس . وليس للنماذج النبرية المقترحة من قبل الكاتب هنا ميزة تمتاز بها على أوزان الخليل، إذ تظل - على فرض صحتها وقبولها - نموذجا عاما وقالبا مشتركا يهيمن على القصيدة من خارج - كما يقول الكاتب نفسه (١٢)، ويحاول الشعراء إبراز أصالتهم باتباعه أو تعديله أو المخالفة عنه . ويمكن للشعراء أيضا أن يقدموا نماذج إيقاعية خاصة بهم، تجاوز القوالب العامة، نبرية كانت أو كمية، إلى وسائل أخرى صوتية وصرفية ونحوية ودلالية، تشكل فى مجموعها ما يسمى بالتماسك النصى cohesion، وتحقق ملاءمة البنية الصوتية الظاهرة للبنية الدلالية

الباطنة appropriateness . وهنا يصل الإيقاع فى قصيدة بعينها إلى أقصى درجات التفرد والخصوصية ، حيث تنتهى مهمة العروض وتبدأ مهمة النقد.

وإذن فكتاب أبو ديب هو عروض محض،وإن ادعى له صاحبه غير ذلك. ولن تفلح أمثلة قليلة ذات طابع نقدى مفعم بالأحكام الانطباعية الذاتية فى أن تخرج كتابا يقع فى خمسمائة صفحة ونيف عن أصل خلقته . والتشكل الوزنى فى العروض الخليلى هو بنية إيقاعية ، كما أن البنية الإيقاعية المقترحة هى تشكل وزنى، وكلاهما لايخرج عن إطار القوالب الخارجية . فلا وجه إذن لما أورده المؤلف على عمل العروضيين من مآخذ، ولا أساس صحيحا لخلطه الواضح بين مهمة العروض ومهمة الناقد. وليس بتبنى نماذجه النبرية يمكن للدارسين " تحسس الدور الحيوى للإيقاع فى قصائد عديدة لأبى تمام والمتنبى مثلا"(١٣)،أو " التفريق بين إيقاع قصيدة رائعة وأخرى سيئة" . ذلك أن وزن الطويل يمثل قالبا عاما، سواء صفته فى شكل تفاعيل عروضية ،أو فى شكل نموذج نبرى . وإذا كان هذا النموذج النبرى متحركا، وكان فى حركته غير خاضع لقواعد موضوعية منضبطة ، لتأثره بذاتية المنشد وعاداته النطقية، فإن النموذج الخليلى متحرك أيضا، ولكنها حركة منضبطة محكومة بإمكانات الزحافات والعلل ، التى هى قابلة للتوظيف النقدى (١٤).

وبعد، فإن هجوم الكاتب على العروضيين ،واتهامهم بعدم الفهم والاخفاق ، وما رصده عليهم من مآخذ، جميعه هو دعوى بلا دليل، وذلك لأمور، منها: أولا، أنه ليس فى كلما قاله شئ يمكن أن يعد من قبيل المآخذ، ومنها - ثانيا - أن عمله لم يبرأ منها إن صح أنها كذلك، كما أنه لا ينطوى على أى ميزة تجعله أعلى كعبا وأولى بالاتباع، ومنها - ثالثا- أن الكشف عن الحيوية الإيقاعية مهمة تتجاوز جميع القوالب العامة ، سواء كانت كمية أو نبرية أو غير ذلك . وفى الفقرات التالية مناقشة لمحاولة التحديث التى قدمها الكاتب من خلال المتابعة

الراصدة للمصطلحين المحوريين فى عمله : ألا وهما : الكم والنبر .

٣- مقولة الكم . يعلن أبو ديب فى كتابه هذا أن " التصور السليم الذى تدعمه المعطيات الشعرية هو أن يلغى دور الكم من الإيقاع الشعرى العربى"(١٥). وينسب إلى النظرية الكمية أنها أدت "حتى الآن الى تعسف وقسر يتجاوزان عمل الخليل"(١٦)،كما يصف محاولات أصحابها "بالقصور الفادح"(١٧)، لأنها " لم تخلص نظام الخليل من تعقيده الأساسى المتمثل فى فكرة الزحاف، والعدد الكبير للزحافات الممكنة فى كل تفعيلة وكل بحر فى النظام الكلى"(١٧).

بهذه الصيغة الحاسمة الداعية إلى إلغاء دور الكم من الإيقاع الشعرى العربى - وليتأمل القارىء مرة أخرى كلمة "الغاء" فى هذا السياق - يعبر أبو ديب عن موقفه من مقولة الكم والنظرية الكمية فى العروض العربى . وللقارىء أن يعجب حين يجد الكاتب يوص الباحثين في صفحات لاحقة فيقول : "ينبغى أن يدرس دور الكم فى إيقاع الشعر العربى دراسة دقيقة، وتحدد طبيعة العلاقة بينه وبين النبر بشكل علمى"(١٨). وهذه الوصية مشكورة ولا ريب . ولكن ألا يمكن أن نستنبط منها أن الدعوة الحاسمة إلى إلغاء دور الكم قد صدرت فى غياب دراسة دقيقة تحدد طبيعة العلاقة بينه وبين النبر بشكل علمى ؟

على أى حال،هاهو ذا الكاتب يأخذ - ابتداء من هذه الوصية - فى تقديم التنازلات ،والتخفيف من النغمة الحادة الداعية - كما يقول هو بحروفه - إلى " إلغاء دور الكم" . وطريقتنا فى رصد هذه التنازلات بسيطة جدا، ولكنها - إن شاء الله - مبينة جدا، فإننا لن نلجأ إلا إلى تجميع نصوص من الكتاب،تفرقت مواطنها

فتدابرت معانيها، واختلفت مقاصدها، وتذبذبت بين النقيض والنقيض، حتى ليخيل إلى قارئه أنه إنما يقرأ كتابا آخر لمؤلف آخر. أيمكن أن يكون الداعي إلى إلغاء دور الكم في إيقاع الشعر العربي هو نفسه القائل: " إن الشعر المبني على النبر لا يلغى دور الكم، وإنما تظل العلاقة بين الكم والنبر علاقة عضوية حميمة "(١٩)؟ ويظهر التردد واضحا مستعلنا في موضع لاحق حين يطرح الكاتب السؤال الآتي :-

" تتجسد نقطة البدء الطبيعية (قلت : لاحظ أن نقطة البدء هنا جاءت في ص ٣٢٧ من الكتاب) لدراسة النبر في السؤال الجذري التالي : ما العلاقة بين الكم والنبر في ايقاع الشعر العربي ؟ والعلاقة من التعقيد بحيث يستحيل ،في هذه المرحلة من فهمنا للنبر (قلت : لاحظ أيضا قوله " هذه المرحلة ") أن تحدد بدرجة عالية من الثقة والدقة . وبرغم التحليل المتقصي الهادئ ، الذي شكل أسس هذا البحث (قلت : هكذا يصف عمله) فإن الكاتب هنا يود أن يؤكد أن غرضه ليس تقديم نظرية نهائية في تحديد طبيعة العلاقة المشار إليها "(٢٠).

وإذا كان التردد بين الدعوة الحاسمة إلى إلغاء دور الكم أول الأمر، والانسحاب غير المنظم تراجعا عنها آخر الأمر، من الوضوح بحيث لا يحتاج إلى برهان ،وكان السؤال الرصين الذي طرحه عياد حول دور الكم في نظام العربية ،وميله إلى " اعتبار العربية لغة كمية ، للدور الهام الذي تلعبه حروف المد في تغيير المعنى "(٢١)، قد ظل حائرا بلا جواب مقنع من أبو ديب ، حيث يصف كلام عياد بأنه " ليس له أكثر من طبيعة الاقتراح، لا الاستنتاج العلمي "(٢٢). فمن أين يستمد حكم الكاتب على دور الكم في إيقاع الشعر العربي صوابه وحجيته ؟.

لعل أهم ما ينبغي عمله هنا هو تحرير مفهوم الكم عند أبو ديب . وإذا استبان حظ هذا المفهوم من الصواب أصبح تقويم ما توصل إليه من نتائج قائما على أساس منهجي سليم ، وحينئذ يكون قبولها أو تعديلها أو اطراحها عن بينة . وسأحاول الآن أن أعرض بأقصى الدقة والأمانة العلمية الممكنة لمثلي، تفسير أبو ديب لمقولة الكم، تمهيدا لمناقشته مناقشة هادئة .

يؤسس الكاتب مفهومه للكم في الشعر على مفهوم الكم في الموسيقى ، فيقول : -

" تنبع فكرة الكم من قياس الزمن . وهي أساس جذري في الموسيقى، إذ إن العنصر المكون في التاليف الموسيقي المقياس ، يشكل زمنا معينا يسمى " الزمن الكامل". ويفترض أن كل حقل أو مقياس موسيقي يشكل الزمن نفسه ، لكن الزمن يمكن أن يشكل نغمة واحدة أو نغمتين أو أكثر، وعندها يكون زمن النغمات المجموعة زمنا كاملا" (٢٣).

ويترتب الكاتب على ذلك:

" أن إقامة نظام ايقاعي كمي ،بالمعنى الموسيقي للكم، لا يمكن أن يتحقق إلا إذا توافر الشرطان التاليان : -

١) أن تتوافر ،على الأقل ،مزدوجة كمية تكون العلاقة بين عنصريها قابلة للتحديد الواضح الدقيق، من حيث الاستغراق الزمني لكل منهما . والمزدوجة هي أبسط أشكال التغاير الكمي الذي يشترط توافره ، وقد تكون عناصر الكم أكثر من طرفي مزدوجة ، كأن تتوافر عناصر أخرى تمثل أجزاء منتظمة ، زمنيا، من عنصر المزدوجة ، أي $\frac{١}{٢}$ ، $\frac{١}{٤}$ ، $\frac{١}{٨}$ ، $\frac{١}{١٦}$ .. الخ . كما هي الحال في النظرية الموسيقية .

٢) اتخاذ أى تشكل إيقاعى ناتج صورة خالصة كميا ، وتحقق الصفاء الكمى ،على أساس التعادل، لا بين العناصر الزمنية الصغيرة ،وإنما بين الوحدات الإيقاعية الناتجة من تركيب عدد من العناصر الزمنية فى تشكيل متميز، وفى مثل هذا الصفاء الكمى لاتسند أى أهمية لترتيب المكونات الزمنية ضمن الوحدة المستقلة . ويقرر وجود التعادل الكمى بين وحدتين مثل ($\overrightarrow{SSL}$) و ($\overrightarrow{LSS}$) برغم الاختلاف فى ترتيب النوى فيهما .

أما إذا أقيم نظام إيقاعى (٨) يحقق الشرط (١) ولا يحقق الشرط (٢) فإن وصفه بأنه كمى غامض الدلالة "(٢٤).

ثم ينتقل الكاتب الى مفهوم الكم فى الشعر موضحا حظه من استيفاء الشرطين السابقين فيقول : ـ

" أما فى الشعر فان مفهوم الزمن الكامل لم يبرز فى هذا الشكل فى أى من الأنظمة الإيقاعية المعروفة . وبدل ذلك يأخذ مفهوم الكم فى الإيقاع الشعرى وجها آخر، إذ ينبع من وجود نوعين من المقاطع اللغوية لأحدهما ، نظريا ، زمن يستغرقه فى النطق يعادل نصف الزمن الثانى . النوع الأول هو المقطع القصير(٧)، والنوع الثانى هو المقطع الطويل (ـ) . وتتألف من اجتماعهما وحدات يفترض أنها تشغل الزمن نفسه . لكن هذا بذاته ليس وحده سر تعادلهما ،وإنما السر هو ترتيب المقاطع فى كل وحدة . وفى هذا يختلف مفهوم الكمية فى الشعر اختلافا جذريا عنه فى الموسيقى"(٢٥).

ويخرج الكاتب مما سبق بأن مفهوم الكم فى الشعر يحقق أول الشرطين السابق ذكرهما لتشكيل نظام إيقاعى يقوم على الكم، ولا يحقق الشرط الثانى . ومن ثم يصبح وصف خاصية الاستغراق الزمنى للمقاطع اللغوية - فى رأيه - بأنها " خاصية كمية وصفا يقيم تفريقا لا أساس علميا له "(٢٦).

ويستبين مما سبق أن موقف الكاتب من مقولة الكم فى الشعر يتلخص فى النقاط التالية : -

١) حسبان مفهوم الكم أو الزمن الكامل، كما يعرف فى الموسيقى، هو الفيصل والمرجع فى تحديد مفهوم الكم الإيقاعى بإطلاق، ومن ثم فى تحديد مفهوم الكم الإيقاعى فى الشعر.

٢) إن هذا المفهوم يفترض التساوى الزمنى التام بين الوحدات الايقاعية (التى هى فى الشعر التفاعيل) ، وهو ما يسميه أيضا بالتعادل الكمى أو الصفاء الكمى .

٣) إن الصفاء الكمى ينبغى توافره بين التفاعيل بتمامها، وليس بين مكوناتها الصغيرة من أسباب وأوتاد (باصطلاح الخليل) أو من نوى إيقاعية (باصطلاح الكاتب).

٤) إنه يكفى للقول بأن الإيقاع كمى أن تتساوى التفاعيل زمنيا، بقطع النظر عن الترتيب التتابعى لمكوناتها.

وبإعمال النقاط الأربع السابقة يرى الكاتب إلغاء دور الكم فى إيقاع الشعر العربى ، معتمدا على ثلاثة أنواع من الحجج .

النوع الأول :

الإستدلال باتخاذ التفعيلة الواحدة صورا مختلفة من حيث الكم فيما يسميه العروض التقليدى بالزحافات والعلل . ويرى الكاتب فى هذا إخلالا بالشرط القائل بوجوب التساوى الزمنى (= التعادل الكمى = الصفاء الكمى) بين التفاعيل .

النوع الثانى :

الاستدلال بامتناع تبادل التفعيلات المتساوية كما، والمختلفة من حيث ترتيب توالى مكوناتها (إذ يمتنع وقوع مستفعلن(ـ٥ـ٥ـ ـ٥) فى موقع مفاعيلن(ـ ـ ٥ ـ ٥ ـ ٥) وفاعلاتن (ـ ٥ ـ ـ ٥ ـ ٥) ،ووقوع فاعلن (ـ ٥ ـ ـ ٥) فى موقع فعولن (ـ ـ ٥ ـ ٥) . وهذا الأمتناع فى رأيه يخل بشرط أساس فى النظام الإيقاعى الكمى الموسيقى ، وهو إمكان تبادل الوحدات الإيقاعية المتساوية زمنيا، بقطع النظر عن ترتيب توالى مكوناتها النغمية .

النوع الثالث :

هو دعم للنوعين السابقين . ويقرر فيه الكاتب بالأقوال المرسلة غير المصحوبة بالبينة أن الدراسات المختبرية التى قام بها أثبتت التساوى الزمنى بين التفاعيل المكونة من عدد واحد من الأسباب والأوتاد، مهما يختلف ترتيب توالى المكونات ، أى أن (مفاعيلن) تساوى فى الزمن كلا من (مستفعلن) و(فاعلاتن) بالدليل المختبرى .

وفى هذا يقول الكاتب ما نصه : " إن (ـ ـ ـ٥/ـ ـ٥ = ـ ـ ٥ / ـ ـ ٥) كميا كما أظهرت الدراسات المختبرية التى قام بها هذا الكاتب (قلت : يعنى نفسه)،و(ـ ٥/ـ ٥/ـ ـ ٥/ = ـ ـ ٥/ـ ٥/ـ ٥) "(٢٧).

ذلكم هو مجمل آراء أبو ديب فى مقولة الكم . وحاصل ما ساقه من حجج لتفنيد النظرية الكمية فى العروض العربى(٢٨). وقد استفرغت وسعى فى أن يأتى عرضها مستوفيا أشراط الدقة الواجبة . ولابد لنا الآن من وقفة مستأنية نناقش فيها، بكل الهدوء والموضوعية، جميع ما سبق من آراء وحجج.

أولا : بطلان حمل الكم العروضى على الكم الموسيقى :

حمل الكم العروضى على الكم الموسيقى هو العمود والمرتكز الذى تستند إليه جميع آراء أبو ديب وحججه فى هذه القضية . وهذا الحمل باطل ، إذ هو قياس مع الفارق يقوم على المغالطة .

ذلك أن طبيعة الموسيقى تفارق طبيعة الشعر مفارقة جوهرية ، فهى نغم ساذج بلا قول، أما البيت الشعرى فهو مادة لغوية بالضرورة ، وهو سلسلة أصوات صادرة - بالقوة أو بالفعل - من جهاز نطق بشرى . وهذه الأصوات تشكل دوال تستدعى مدلولات عرفية ، إشارية وإيحائية ، تختلف من جماعة الى جماعة . وينشأ عن ذلك أن المدرك الكلى " الجشطلت " الذى يشكله المتلقى حال استقباله للنغم الساذج يختلف فى جوهره ومكوناته عن ذلك الذى يشكله حال إستقبال البيت الشعرى الذى هو رسالة لغوية فى الأساس . ومعلوم أن الايقاع تصور ذهنى قبل أن يكون كماً فيزيقيا . وهذه الحقيقة متفق عليها فى دراسة الإيقاع ، سواء كان إيقاعا صوتيا أو بصريا (٢٩) ، وسواء كان الإيقاع الصوتى موسيقيا أو لغويا . ويمكن أن نستدل لذلك بما اقتبسه الكاتب نفسه - مؤيدا - من شولز إذ يقول : -

> " حين نصغى إلى ساعة تتك فإن العقل يسمع وقعها إما بالشكل تيك - تاك أو تيك - تاك - تاك . وهذه حقيقة من التميز والثبات بحيث يصعب أن نصدق أن حدث التكتكة هو ، فى الواقع ، دون نبر إطلاقا . إلا أن كون هذا الأثر أثرا ذاتيا محضا ، يدرك من حقيقة أن جهدا واعيا ضئيلا يحول الأثر من طريقة التجمع الأولى إلى طريقة التجمع الثانية ، ثم يعود به إلى الأولى من جديد . فالمستمع ، لا صانع الساعة ، هو المسؤول (عن خلق التجمع) " (٣٠) .

فهذا قول صريح فى أن الايقاع تصور ذهنى من عمل المتلقى وليس استجابة ميكانيكية للمثير الحسى . لكن هذا التشكيل إنما يتم على

مادة المثير الحسى ،ومن ثم تختلف عملية خلق التجمعات الإيقاعية باختلاف مادة المثيرات الحسية بين الأصوات اللغوية والنغم الساذج بلا قول .

وثمة مفارقة أخرى هى أن العمل الموسيقى إبداع يقوم على حرية كبيرة فى التآليف بين نغمات خالصة صادرة عن آلات موسيقية ، وهى أصوات بلا دلالات مرجعية عرفية . أما أصوات الكلام فإن لأصوات الضجيج الخالصة والمجهورة أهمية كبرى فى تشكيلها، كما أنها محكومة — أيًّا كان نوعها — بالنظام والوظيفة والعرف اللغوى فى جماعة بعينها . وهذا النظام والعرف — وإن كان يسمح بمساحة كبيرة للإبداع الفردى — ليس ملكا خالصا لا للشاعر ولا للمتلقى . وغالبا ما يكون النظام حاكما على الإدراك جملة ، وعلى إدراك الإيقاع خاصة ، بحيث إن العقل المتلقى كثيرا ما يجرى تحويرا للخواص الفيزيقية للمدركات ، بإبراز بعضها وإضعاف بعضها، بل بتجاهل بعضها أحيانا واستبدال غيرها بها لتوافق معطيات النظام من خلال عملية تغيير أو تشويه مشروع وتلقائى للكميات الفيزيقية . وليس لذلكم كله مقابل مع المثير الموسيقى.

أما المفارقة الثالثة فهى أن الإيقاع الكمى فى الموسيقى يحدده الفاصل أو النقرة المميزة للزمن الكامل أو المقدار . أما فى البيت الشعرى فإنه، بما هو كلام ومقاطع لغوية، لا يكفى الفاصل الزمنى بين التفاعيل فى تحديده كميا ، بل يدخل فى التشكل الحدوث المتكرر لأنواع الوحدات الصغرى المكونة للتفعيلة ، سواء سميتها أسبابا وأوتادا، أو نوى ايقاعية ، أو مقاطع ، أو نماذج نبرية ، ومن ثم يكون محض تحكم أن يقال : لابد لكى يكون الإيقاع كميا أن يجوز تبادل التفعيلات المتساوية فى الزمن وإن اختلف ترتيب توالى الوحدات الداخلة فى تكوينها، إذ فى هذا القول تسوية بين أصوات الكلام والنغم الساذج لا تجوز .

ورابع المفارقات: أن استخدام عدد من العلوم لمصطلح واحد لا يلزم عنه بالضرورة حملها جميعا على مفهوم واحد منها، أو حمل بعضها على بعض من حيث مفهوم المصطلح وما صدقاته . وهذا من المعلوم فى علم المصطلحات بالضرورة ، حيث يشترط أن يختص المصطلح الواحد بتصور أو مفهوم واحد فى المجال المعرفى الواحد. أما إذا تعدد المجال المعرفى فلا ضير من تعدد المفاهيم . وقد نظر إلى ذلك فى مصطلحات كثيرة مثل(٣١)... formant, metalanguage, morphology ..الخ. ويستبين من ذلك خطأ القول بأنه ما دامت " الكمية " مصطلحا ثابت الدلالة فى الموسيقى فينبغى أن يكون له الدلالة نفسها فى العروض واللسانيات والكيمياء والميكانيكا وسائر العلوم . لذلك كله كان القول بوجوب حمل الكم العروضى على الكم الموسيقى فى رأينا خطأ محضا، وتحكما فى الاستدلال لا مسوغ له . والتحكم لا يعجز عنه أحد. وببطلان القياس يبطل جميع ما استخرج منه من نتائج .

ثانيا: ليس الصفاء الكمى بين التفاعيل شرطا فى العروض الكمى :

ثمة حجة تتكرر فى عشرات المواضع من كتاب أبو ديب يشهرها المؤلف فى وجه القائلين بكمية العروض العربى . وخلاصة هذه الحجة أن حمل الكم العروضى على الكم الموسيقى يوجب تحقق الصفاء الكمى (= التعادل الكمى = التساوى الزمنى) بين الوحدات الإيقاعية (التفاعيل). وهذا الشرط مستحيل التحقيق فى العروض العربى فى رأى الكاتب . ذلك أنك :

" اذا استخدمت المزدوجة (قصير_طويل) فى وصف الكلمتين المدروستين صعب اكتشاف مبرر تجاوبهما الإيقاعى على أساس كمى : (قلت يعنى الكلمتين الآتيتين:) (مستسلم) وتتألف من

— ٥/ — ٥/ — / — ٥

— / — /٧/ —

و(مستلم) وتتألف من — ٥/–/–/– ٥

–/٧/٧/–

والفرق بينهما واضح،لأن الثانية تحوى مقطعا قصيرا في مكان مناظر لمقطع طويل في الأولى ،فالتعادل الكمي بينهما معدوم . وقد يقال : إن النقص الكمي ممكن في هذه الحدود، لكن هذا يجعل فكرة التعادل الكمي ضئيلة القيمة في الايقاع الشعري . وسرعان ما يتأكد ما يقال هنا، إذ يلاحظ أن العربية تسمح بتجاوب (مستسلم) مع (مُسَلِمٌ) (على افتراض وجود هذه الكلمة) ويعني هذا أن الكم (–/–/٧/–) يعادل (٧/٧/٧/–). والاضطرار إلى قبول هذا التفسير الكمي مع وجود هذه الفروق الكمية الكبيرة يجعل النظرية الكمية قليلة الجدوى في دراسة إيقاع الشعر العربي(٣٢).

ويبدو احتفاء الكاتب بهذه الحجة عظيما، إذ يكررها في مواطن كثيرة مع تحويرات في الصياغة . ومن أدل هذه المواطن وأفصحها عبارة عن فكرته قوله : —

" لا يبدو أن هناك أي مبرر لاعتبار(٧) ، أي المقطع القصير مساويا لنصف قيمة (–) ، أي المقطع الطويل، واعتماد هذه الفكرة أساسا للتصور الكمي ، ثم القول إن(٧) يمكن أن يحل محل(–) (أي أنه يساويه عمليا من حيث الدور الإيقاعي)، حين نجد أن الوحدة (– –٧–) مثلا تعادل إيقاعيا الوحدة (٧–٧–)، يخلو من شرط أولى للدقة العلمية هو الانتظام في تطبيق المفاهيم الأولية . وتأكيد الفرق بين قيمة (٧) وقيمة (–) مرة، ثم إهمال هذا الفرق مرة أخرى (برغم ما يقود اليه ذلك من مقدار كمي كبير أحيانا، كما هي الحال في تعادل (– – ٧ –) مع (٧ ٧ ٧ –) حيث تفقد قيمة مقطع طويل كامل)لا يصلح أساسا علميا لنظرية سليمة في الإيقاع الشعري (٣٢)* .

ثم يعزز المؤلف مقالته بالدليل المختبرى على صحة رأيه . واستدل بذلك على أمرين ، الأول : التساوي الزمني للتفاعيل المتفقة أسبابا وأوتادا مع اختلافها فى ترتيب توالى الأسباب والأوتاد . وقد سبق إيراد نصه الخاص بهذه المسألة (٣٣). والثانى : عدم التساوى الزمنى للمقطع الطويل المفتوح ، يعنى المقطع (ص ح ح)، والمقطع الطويل المغلق ، يعنى المقطع (ص ح ص)، سواء منفردين ، أو فى علاقة بعضهما ببعض ، واختلاف الكم الزمنى فيهما باختلاف الصوامت التى يتركب منها المقطع . ولقد ضمن هذه الفكرة نصا يقول :

" لقد أظهرت الدراسات المختبرية التى قام بها هذا الكاتب (قلت : يعنى نفسه) أن المقطع المغلق الطويل تتغير قيمته الكمية ، وعلاقته بالمقطع المفتوح الطويل تبعا لطبيعة المصوتات phonemes التى تركب المقطع . بل ان المقطع ذاته تتغير قيمته الكمية إذا ورد منفردا ، أى فى وحدة صوتية معينة ، عنه إذا ورد فى وحدة صوتية أخرى" (٣٤).

تلكم هى حجج المؤلف أوردناها بنصها. ولكى نتعرف حظها من الدقة العلمية علينا أن نعرضها على مجموعة من الحقائق العلمية فى مجال الصوتيات Phonetics and Phonology ،وفى مجال الدرس النفسى - الفيزيقى psycho - physics ،وهى حقائق ثابتة بيقين الفحص والاختبار،وليست فى هذه العلوم من مسائل الخلاف .

تُطبقُ جميع الدراسات التى أجريت على عمليات الإدراك عند الانسان على أن ثمة فجوة لامفر من وجودها بين خصائص الواقع المادى على ما هى عليه فى الطبيعة ،وخصائصها كما يدركها المخ البشري (٣٥). ذلك لأننا ندرك الواقع بواسطة الحواس ،وهذه الحواس ذات قدرات محددة تتفاوت بين أنواع الحيوان ،وهى عند بنى آدم أشد تفاوتا، لأنها بحكم الظروف الإجتماعية والجغرافية والفردية تصاب بالتحيز الثقافى . لاحظ ذلك فى ألوان الطيف

وألقابها فى اللغات المختلفة ،فإنك واجد اختلافات كبيرة بينها فى عدد هذه الألوان ،على الرغم من أن الواقع الفيزيقى المادى واحد، وهذا ما حمل بعض العلماء على القول بأنه إذا كان بعض الأفراد يصابون بعمى الألوان المادى فإن ثمة مجتمعات بأسرها يمكن أن تصاب بعمى الألوان الثقافى(٣٦).

وليست الظاهرة الصوتية فى هذا بدعا من الظواهر، كما أن أذن الانسان أيضا ليست بدعاً من الحواس ، فالأذن عند البشر ليست مؤهلة بأصل الخلقة لإدراك كل ما يحدث من أصوات فى الطبيعة ، إذ إن ثمة ترددات وكميات من الشدة تقع دون مجال قدرتها على الإدراك ، كما أن ثمة كميات أخرى تجاوز هذه القدرة . أما المجال الواقع بين هذين الحدين الأقصى والأدنى فهو وحده الذى يسمى مجال السمع audible range وهذا ما عنيناه بمحدودية الحواس ، وبالفجوة القائمة بين الواقع المادى والمدرك التصورى . بل إن التفاوت ليقع بين الأفراد والجماعات حتى فى داخل مجال السمع . وحين يلجأ الباحثون إلى إستخدام الأجهزة والآلات فى قياس الكميات فانهم يحاولون التوصل إلى خصائص الواقع المادى على ما هى عليه الوجود، وبذلك يحصلون على ما يسمى بالكم الفيزيقى الموضوعى physical objective quantity . غير أن هذا النوع من الكم المقيس لا ينبغى أن يختلط بنوع آخر من الكم ، ونعنى به الكم النفسى الذاتى psychological subjective quantity، وهو الصورة المدركة من الكم الموضوعى بعد مروره فى عدد من المرشحات filters محكوم بعوامل مادية وثقافية متنوعة . والعلاقة بين هذين النوعين من الكم ليست علاقة تناسب طردى بسيط ، أى أن هذا النوع من الكم الموضوعى لا تسير معه فى خط يوازيه زيادة ونقصا، ومن ثم لا تظهر هذه العلاقة - إذا حولت إلى رسم بيانى - على هيئة خطوط مستقيمة بل فى شكل منحنيات تسمى فى علم النفس الفيزيقى بالمنحنيات النفسية السمعية (الأكوستيكية) Psycho-Acoustic Curves .

وإذا كان القياس الموضوعي تسجيلا للكميات يتوصل إليه الباحث باستخدام الأجهزة والآلات ، فإن القياس الذاتي لا يعني أكثر من تعريض السامع المختبر للمثيرات الصوتية المراد اختبارها ، ثم يطلب منه إبداء ملاحظاته وانطباعاته من حيث زيادة الكمية ،أو نقصها ، أو تغير طبيعتها . وأخيرا تترجم هذه الملاحظات إلى أرقام تمهيدا لتحليلها . وخضوعا لهذه الحقيقة يستخدم العلماء منظومتين من وحدات القياس ، إحداهما الكميات الموضوعية التي تقيس في الصوت كميات الشدة intensity والضغط pressure واتساع الموجة amplitude والتناسب بين كميات مختلفة من الشدة ، والتردد frequency والمدة duration والتكوين التوافقي harmonic والتخالفي disharmonic للموجات الصوتية المركبة ..الخ . أما المنظومة الأخرى ، وهي الكميات الذاتية ، فتقيس علو الصوت (كما تدركه الأذن) loudness ودرجة الصوت pitch (أي اختلافه من حيث الحدة والغلظ) ، والمدة التي يستغرقها (وهي هنا كم زمني ذاتي ، قد يتفق مع الكم الموضوعي ، وقد يختلف بالنقص والزيادة ، تبعا لدور الكميات والعوامل الأخرى في تشكيل الصوت) (٣٧) .

وإذن ، فليس القياس بالجهاز والآلة وحده هو الحكم الوحيد الذي ترضى حكومته في مسائل العروض ، لأن الإيقاع كم نفسي ذاتي مدرك قبل أن يكون كما فيزيقيا موضوعيا منتشراً في الهواء على شكل موجة صوتية . ولا مناص من النظر في هذه الحقائق العلمية إذا أريد لمسائل العروض أن تدرس دراسة علمية دقيقة . لذلكم يقول شاتمان Chatman - وهو محق - : " إن الذي يبدو ظاهرا للعيان هو أن الآلات وحدها لن تحل مشكلات النظرية العروضية " (٣٨) . وسأعود للكلام على هذه المسألة عند تقويم ما قام به الباحث من "دراسات مختبرية" .

هنا نأتي إلى عامل آخر غاية في الأهمية ، يجعل العلاقة بين الكم الموضوعي والكم الذاتي أكثر تعقيدا مما بدت عليه حتى الآن ، وهو ما

سميناه بالتحيز الثقافى عند العقل البشرى . فحين تكون الرسالة الصوتية من نوع ينتمى إلى نظام صوتى عرفى جماعى كاللغة ، يختلف الوضع اختلافا جوهريا عن الرسالة الصوتية الموسيقية . فى الرسائل الصوتية اللغوية لا يلتزم العقل التزاما صارما فى تحليلها وتفسيرها بالكميات الفيزيقية الموضوعية ، بل يعمل جهاز الإدراك بتوجيه من السياق اللغوى والمقام الاجتماعى والخبرات اللغوية السابقة والتوقع ، فيقوم بتصويب الخلل واستكمال النواقص ، وتحوير الكم الفيزيقى ليتسق مع معطيات النظام . وهذا دليل مهم جدا على عدم جواز حمل الكم العروضى على الكم الموسيقى ، وعلى اشتمال هذا القياس على أكثر من فارق ، على نحو يقود إلى نتائج بعيدة عن الصواب .

ونعود إلى حجة أبو ديب التى يتمسك بها لرفض النظرية الكمية ، وخلاصتها أن حدوث ما يسميه تجاوبا إيقاعيا بين مستفعلن ومستعلن ومتفعلن ومتعلن ، على ما بينها من تعادل كمى (أو صفاء كمى) معدوم ، يجعل النظرية الكمية قليلة الجدوى فى تفسير ايقاع الشعر العربى .

لقد بُنيت هذه الحجة على أن إختلال الكميات الفيزيقية الموضوعية بين هذه التفاعيل لابد أن يكون مدركا إدراكا واعيا من قبل المتلقى ومادام المتلقى لا يحفل به ولا يأبه له ، فإن دور الكم واجب الإلغاء . ولعله قد تبين مما سبق أن سقناه هنا أن العلاقة بين الكم الموضوعى والكم المدرك ليست على هذا القدر من البساطة ، ولاسيما فى مجال الإيقاع الشعرى . وإذا أخذنا مسألة الكم أو المدة الزمنية مثالا فإننا واجدون لدى شاتمان تقريرا يؤكد ما أثبتته التجارب من أن : " الأشخاص المختبرين يستمر إحساسهم بجودة الإيقاع (أى بثباته) حتى وإن زادت الإزاحة فى الانتظام الزمنى الى ٥ر١٤٪ . وبعبارة أخرى ، يعد الناس الفواصل الايقاعية واحدة حتى وإن اختلفت الفواصل بمقدار ١:٧ "(٣٩) . ويصوغ ج.ا. والاس والين Wallace Wallin G. E. هذه المقولة فى أجلى عبارة وأوضحها حين يقول : " إن المجموعات الإيقاعية لا تحكمها

الفواصل القابلة للقياس الموضوعى ، وإنما يحكمها الزمن الذاتى لهذه الفواصل ، يحكمها أيضا وعى المتلقى بهذه الفواصل ، أى وعيه بالفواصل بوصفها كَمّا ذهنيا "(٤٠). ويضيف شاتمان الى هذه المقولة بعدا جديدا حين يؤكد " أنتطابق التكرارات الإيقاعية نادر الحدوث، الطبيعة ، وأن المهم هو تكون الإنطباع بحدوث التناسب أو التوازن، وليس وجود التناسب والتوازن بالمعنى الرياضى الدقيق "(٤١).

تلكم الفجوة التى لا مفر منها بين الكم الموضوعى والكم الذاتى هى - فى رأينا - المدخل الصحيح لفهم قضية الكم فى الإيقاع الشعرى ، فالوزن أقرب إلى أن يكون تصورا ذهنيا a concept منه إلى مدرك حسى percept ، بل إنه على الرغم من قيام الوزن على أساس من الإحساس بالإيقاع فإن العقل وحده هو الذى يقوم بانجاز المهمة ، حين يعمد إلى الظواهر اللغوية المتباينة فيخضعها لوجوه من الفروق البسيطة ،وحين يأتى إلى الأشياء التى هى جد مختلفة فى طبيعتها المطلقة فيُقيِّسها ويسوى بينها "(٤٢).

بقيت مسألة " الدراسة المختبرية " التى يشير الكاتب إلى قيامه بها، والى ما ثبت له منها من أن الكم الزمنى الذى يستغرقه النطق بكل من (مستفعلن) و (مفاعيلن) و(فاعلاتن) هو كم واحد على الرغم من تباينها ايقاعيا. وهذه النتيجة - على فرض التسليم بسلامة التجربة ودقة القياس - لا تنقض من جميع ما قلناه شيئا ، فدلالته على ماذهب إليه الكاتب منعدمة بالكلية .

وأما ما يذكره الكاتب من أنه قد ثبت له "بالدليل المختبرى " أن المقطع المغلق الطويل تتغير قيمته الكمية وعلاقته بالمقطع المفتوح الطويل تبعا لما يسميه الكاتب :" طبيعة المصوتات phonemes التى تركب المقطع . بل ان المقطع ذاته تتغير قيمته الكمية إذا ورد محفوفا أو فى وحدة صوتية معينة عنه إذا ورد فى وحدة صوتية أخرى "(٤٣)- أقول:

أما عن ذلك ـ فعلى فرض سلامة التجربة ودقة القياس مرة أخـــرى ـ فانهذا القول يرد عليه ملاحظ نراها جد خطيرة :ـ

أولهما: أن الاتكاء على القياس الفيزيقى الموضوعى وحده يلغى أثر العامل الأهم ، وهو قياس المدرك الصوتى الذاتى ، وهذا ما فعلنا فيه القول . ولا ينبغى فى هذا الأمر الاكتفاء بأحد نوعى القياس ، بل بأقل النوعين أهمية فى هذا الباب . ومن الواجب ـ إذا أريد التوصل إلـــى نتائج ذات قيمة علمية ـ القيام بهذين النوعين من القياس واكتشـــاف وجوه الإرتباط بين القياسين .

وثانيهما: أن الكاتب يستخدم المصطلح "فونيم" فى غير موضعـــه ، فالفونيم وحدة تصورية تجريدية تقعيدية ، تمثل عنصرا من عناصر النظام الصوتى للغة ما . ومن المتوقع ألا تنطبق خصائصه التصنيفية تمام الإنطباق على كل تحققاته الفعلية . والكشف عن الفونيم هو مهمة تفسيريـــة تقعيدية يقوم بها الباحث ، ومن ثم فإن ما يقاس بالأجهزة فـــى المختبرات ليس هو الفونيم phoneme ، ولكنه الفون phone ، وهو التحقق الفعلى الحادث فى أثناء الأداء . وبين الأمرين فرق كبيـــر للمتأمل .

وثالثها: وهى تفريع على الملحظ الثانى ، أن فى عبارة الكاتـــب خلطا ظاهرا بين الكم الفيزيقى على المستوى الفوناتيكى (وهو مستوى التحقق الفعلى) والكم التقعيدى التصورى على المستوى الفونولوجى (وهو مستوى النظام والتبويب والتقعيد) ، وحاصل الفرق بينهما أن الكم الفيزيقى يقاس بوحدة زمنية (قد تكون جزء ١ من مئة ، أو جزء ١ من الألف من الثانية) وأما الكم النظامى فيقاس بعدد العناصر المكونة للحدث اللغوى وما بينها من علائق كمية نظرية ، أى تحديد التناسب الكمى بين العناصر إن كـــان يشكل عنصرا من عناصر النظام ، أيا ما كان الزمن الذى تستغرقه فى واقع الأداء المادى . ومن هنا قد يكون المقطع من الوجهة الفونولوجية معدودا فى المقاطع الطويلة لأنه يتكون من ثلاثة عناصر ، على حين أنه يستغرق من الوجهة

الفوناتيكية (أى فى التحقق الفعلى) زمنا أقل من مقطع آخر يتكون من عنصرين . وإذن، فالعلاقة بين الكم الفونولوجي والكم الفوناتيكى ليست علاقة بسيطة . وللإنصاف فان هذا الخلط ليس خاصا بالكاتب وحده ، بل إنه ربما كان راجعا الى الصياغة الغامضة لهذه المسألة عند أنيس . ونرجح أن أثر هذا الغموض قد تسلل الى كتابات لاحقة فأصاب قضية تحديث العروض بكثير من التعقيد والمعاظلة ، لَمَّا تَخْلُ منه حتى الآن .

والحق أن هذه المسألة فى غاية من التشعب والالتباس . ويُخْشى أن تفلت الخيوط إذا ذهبنا نتتبع أصولها وفروعها،ولعلنا نفرغ لعلاجها فى بحث مستقل . بيد أننا نذكر هنا بمقولة مهمة لرومان جاكوبسون يقرر فيها : " أن حجر الزاوية الذى يستخدم فى النظم هو الفونيم ذاته وليس الفون"(٤٤) . وفى هذا القول تأكيد لما سبق إيراده من أن الوزن هو تصور ذهنى ، وليس مدركا حسيا ،وأن وسيلة تعرفه هى العقل وليست الحواس .

ورابعها : أن ثمة نوعا آخر من الخلط لا يبدو أن الكاتب قد أخذه فى الحسبان ، وهو الخلط بين الكم المطلق والكم النسبى . والحق أن أى حديث عن الكم فى الإيقاع يسقط من حسابه هذا الفرق لا يمكن أن يقود إلى نتيجة علمية صحيحة . وبيان ذلك أن الكم الزمنى المطلق الذى يستغرقه النطق بمقطع أو تفعيلة ، أو الذى تشغله المسافة الواقعة بين ارتكازين متعاقبين ، لا قيمة له فى حد ذاته عند تشخيص الايقاع . وإنما مدار القول على التناسب الزمنى والكم النسبى بين المكونات . ومن ثم قد يختلف التزمين tempo عند النطق والأداء فى البيت الواحد على أكثر من وجه ، فيختلف الكم المطلق للوحدات الإيقاعية باختلاف التزمين ، ويبقى مع ذلك الكم النسبى بين الوحدات (أى التوزيع التناسبى للزمن الكلى على الوحدات المكونة للبيت) واحدا. وهذه الحقيقة البدهية فى الدراسة الصوتية ودراسة الإيقاع تسقط أى استدلال بالقياس الموضوعى للتفعيلة أو المقاطع فى حال

إنفصالها وعزلتها،وهو الإستدلال الذى يقدمه لنا الكاتب ليرتب عليه رفض النظرية الكمية .

بذا نكون قد ناقشنا ما استدل له وما استدلبه أبو ديب في جانبه " المختبرى " . ويبقى لنا أن نزكى هنا ما سبق أن قرره علم من أعلام الدراسات الصوتية والإيقاعية هو ا.و.دى جروت De Groot, A.W. من أن المنهج الفيزيقى " ربما كان - على عكس ما يدعى له من موضوعية - أوفر المناهج حظا من الذاتية ،لأن شكل موجات الهواء يختلف باختلاف الأشخاص . ويرجع ذلك إلى سببين : أولهما إختلاف جهاز النطق بإختلاف الأفراد،وثانيهما أن الخبرة أو "الجشطلت" تختلف أيضا من إنسان إلى إنسان ، بل إنها لتختلف عند الشخص الواحد باختلاف حالته المزاجية"(٤٥). إن الآلات والأجهزة الموجودة فى مختبر الصوتيات هى أدوات غير ذات موقف ثقافى على حد ما يصفها به ارنست بولجرام، وهى ليست مزودة بأى وسيلة لقياس المعطيات طبقا للمعايير التى تتبناها ثقافة معينة ،كالعربية أو الانجليزية مثلا، فليس فى أى مختبر من هذه المختبرات جهاز تحليل طيفى إنجليزى ، أو جهاز عربى لرسم الذبذبات. ومن ثم فإن ما تخرجه لنا هذه الأجهزة من رسوم وبيانات لابد أن يخضع للتفسير والتأويل من وجهة نظر ثقافية بعينها، وهذا أخطر دور يقوم به الباحث التجريبى ، وهو أمر للاختلاف فيه مجال كبير(٤٦).

وبالنظر إلى ما تتسم به هذه الأجهزة من صفة الحياد الثقافى فإنها لايمكن أن تخرج لنا نتائج صحيحة ودقيقة إلا بقدر ما يغذيها الباحث تغذية صحيحة بالعينات المراد تحليلها. وهذه الحقيقة تفتح الباب لسوءالات كثيرة حول العينات التى يفترض أن الباحث قد قدمها لأجهزة التحليل الصوتى والطريقة التىتمت بها تغذيتها بتلك العينات . ولقد خلا كتاب أبو ديب تماما من أى تقريرات أو رسوم أو بيانات رقمية يمكن الاعتماد عليها والاطمئنان إلى صحتها. ولم يتضمن الكتاب إلا خبر آحاد أو خبرا منقطع الاسناد. وجميع ما سبق من ملاحظ على الاستدلال

بدراسته المختبرية إنما سيق على أساس من التسليم جدلا باستيفاء هذه الدراسات شروط الصحة والدقة والثبات . فما بالك وفى النفس من هذا الأمر حُسَيْكات !

فكيف اختار الكاتب عيناته التى غذى بها الأجهزة ؟ وبأى شروط ؟ وعلى أى أساس ؟ .

وهل نطق بالتفاعيل الخليلية أم بكلمات على وزانها؟ وهل نطق بها معزولة أم اقتطعت للتحليل من سياق أدائى متصل ؟

وإذا كانت مقتطعة من سياق أدائى متصل، فهل كان الأداء عاديا أم انشادا دراميا؟ .

وهل كان هو الناطق بها أم غيره ؟.
وإذا كان الناطق غير الكاتب فهل كان فردا أم عددا من الأفراد؟
وإذا كان الناطق فردا فهل نطقها مرة واحدة أم أكثر من مرة ؟
وإذا تعددت مرات النطق من فرد أو أفراد فهل يمكن أن يتساوى الكم الزمنى تساويا رياضيا دقيقا فى جميعها؟ .

وإذا كان الاتفاق التام محالا، وكان الاختلاف حاصلا لاريب فيه ، فهل اعتمدت وسيلة إحصائية لقياس ثبات النتائج وانحرافها المعيارى ؟
وعلى أى جهاز أو أجهزة تم التحليل ؟
وهل قام به الكاتب نفسه أم بواسطة ؟

وهل توافر للقائم به صدر علم (٤٧) كاف بالمشكلات النظرية الحاكمة على صياغة الفروض ومعالجتها الصوتية ،وبالمهارات البحثية والعلمية لاختبارها ؟.

كل أولئك أمور جوهرية لا يمكن بدون تحريرها وجلائها الوثوق بنتائج "الدراسة المختبرية" . ويعزز هذه التساؤلات من جانبنا أن النتيجتين

اللتين خرج بهما الكاتب من دراساته "المختبرية "تبدوان لناكأنهما جمع بين نقيضين لا يجتمعان أبداء وتفصيل ذلك أن الكاتب قد خرج من تجربته المختبرية الأولى بإثبات حصول "التساوى الزمنى بين التفاعيل الثلاث : (مستفعلن) و(فاعلاتن) و(مفاعيلن) ،على حين يقرر فى الوقت نفسه أن التجربة الثانية قد أثبتت له أن طبيعة المصوتات (يعنى الفونيمات (؟)) التى تركب المقطع ، بل إن المقطع ذاته ، تتغير قيمته الكمية اذا ورد مفردا أو فى وحدة صوتية معينة ، عنه إذا ورد فى وحدة صوتية أخرى .

واجتماع النتيجتين لا يكون ، فلو صدقت نتائج التجربة الثانية لكان من المتوقع أن تتفاوت القيمة الكمية بين (مس) و(تف)و(فا) و(عى) و(لن) ،كما تتفاوت أيضا بين (علن) و(علا) و(مفا) تبعا لاختلاف الوحدات الصوتية وطبيعة "المصوتات" . وسينشأ من ذلك اختلاف القيمة الكمية بين مجموع مكونات كل تفعيلة من التفاعيل الثلاث وأختيها الأخريين . وهى نتيجة لازمة بالضرورة ، لابد من توقعها فى حال صدق نتائج التجربة الثانية ، بيد أنها فى الوقت نفسه تقطع بخطأ النتيجة الحاصلة من التجربة الأولى .

وبعد، أترانا على حق حين نقول ان فى النفس من أمر تلك " الدراسات المختبرية" حسيكات وحسيكات ؟ . نعم .

فإذا استبان لنا غموض التفرقة بين الوزن والإيقاع على الوجه الذى ساقه الكاتب ، وما نشأ عن ذلك من خلط واضح بين العروض والنقد .

وإذا استبان لنا خطأ حمل الكم العروضى على الكم الموسيقى لتباين الجوهر وانفكاك الجهة .

وإذا ثبت لنا انعدام التمييز بين الكم الموضوعى والكم الذاتى، واكتفاء الكاتب بالنوع الأول دون الثانى ،مع أن الثانى هو الكم الفاعل فى إدراك الإيقاع .

وإذا اتضح لنا خلط الكم الفوناتيكي بالكم الفونولوجي، وما ترتب على ذلك من طمس لجوهر عملية الإيقاع التي هي ظاهرة فونولوجية بالضرورة .

وإذا تجلى الخلط بين الكم المطلق والكم النسبي ، وأن اختلاف الأول لا يعني بالضرورة اختلاف الثاني ،وأن الايقاع مرتبط بالتناسب لا بالكم المطلق .

وإذا كانت "الدراسة المختبرية" المشار إليها في الكتاب لا تقدم جوابات شافية عن عشرات السؤالات التي آثارتها ،مع أن كل عامل من تلكم العوامل المجهولة السابق ذكرها يحدد درجة من درجات صدق التجربة ودقتها وثباتها.

وإذا كانت جميع الحجج التي استند إليها الكاتب في رفضه النظرية الكمية قد قامت على أساس من مقولات نظرية مختلطة ، ونتائج مختبرية غير موثوق بها ، بل متناقضة .

نقول : إذا كان كل أولئك ، صار محالا أن يكون لما توصل اليه الكاتب من نتائج في هذا الباب قيمة علمية جديرة بالثقة والنظر.

٤ - مقولة النبر :

أحب أن يكون القارئ على ذُكْرٍ مما صدرنا به هذا المبحث من أن غايته هي رصد حركة المصطلح اللساني ومسار هجرته إلى بعض الأعمال المعنية بتحديث العروض ، وما عرض له في مهجره هذا من لبس وإبهام اتسع بهما التأويل واضطربت المسائل. وبدهي أن ذلك المطلب العاجل هو مقدمة لفحص التفسيرات المحدثة لعروض الخليل (ومثاله عمل فايل المنشور بدائرة المعارف الاسلامية ، مادة " عروض "(٤٨)) ، ولتقويم محاولات تحديث العروض العربي ، أو بعبارة أخرى فحص البنية الإيقاعية

للشعر العربى ، واقتراح بديل لعروض الخليل (ومثاله عمل أبو ديب الذى نحن بصدد مناقشته ، ومحاولة زكى عبد الملك [٤٩] التى تختلف فى منطلقاتها ومنهجها عن محاولة أبو ديب اختلافا كبيرا) . وعلى الرغم من أننا لا نتعجل الخوض فى هذا الجانب من البحث فإننا لانجد فى صدرنا حرجا أن نضع بين يدى القارئ خلاصة رأينا فى مسألة اعتماد النبر أساسا لإيقاع الشعر العربى على النحو الذى تجلى فى كتاب أبو ديب، وهو رأى نتحمل تبعته العلمية ، إذ لا حرج ولا حياء فى العلم ، وماينبغى للخلاف العلمى الموضوعى أن يرنق صفوا ، أو يفسد ودا ، مادام وجه الحقيقة هو الغاية والمبتغى .

وخلاصة الرأى أن هذا الفرض أسطورة ما إلى الإيمان بها من سبيل . وإذا كانت إقامة الحجة على صحته قد اقتضت الكاتب أن يسود مئات الصفحات فى سفر من الأسفار الضخام فإن مظاهر الضعف فيه من الوضوح بحيث تكفى فى الإبانة عنها صفحات معدودات . وحسبك دليلا على صواب ما ذهبنا إليه أن ظاهرة النبر التى ما يزال العلماء يجهدون فى فض مغاليقها ، وكشف اللثام عن أسرارها وعن جوهر علاقتها بالمقطع والمقطعية ، والتى ما تزال معضلة المعضلات فى الدرس الصوتى للعربية المعاصرة ولهجاتها الحديثة بَلْهَ العربية ولهجاتها فى التاريخ القديم - قد حلها الكاتب فى سطور معدودة ، وأقام على أساسها نظاما إيقاعيا كاملا يصلح عنده بديلا لعروض الخليل . أما مرجعه الوحيد فى فهم ظاهرة النبر فكان مقال "Stress" فى دائرة المعارف البريطانية ، وهذا ما يشهد به ثبت مراجع الكتاب [٥٠].

لذلك لم يكن عجبا أن يأتى الأساس الصوتى اللسانى لهذا الفرض هشا لا طاقة به على احتمال البناء - وذلكم ما نرجو أن نبين عنه فى ما يلى من حديث .

٤ - (طبيعة النبر :

كان من بين الأسئلة المشروعة التى طرحها الكاتب بين يدى عرضه لمقولة النبر، وما ينسبه إلى النبر من دور فى إيقاع الشعر العربى سؤالان(٥١) : أولهما عن طبيعة النبر، والثانى عن دوره فى كلمات اللغة . فبم أجاب عن السؤال الأول ؟

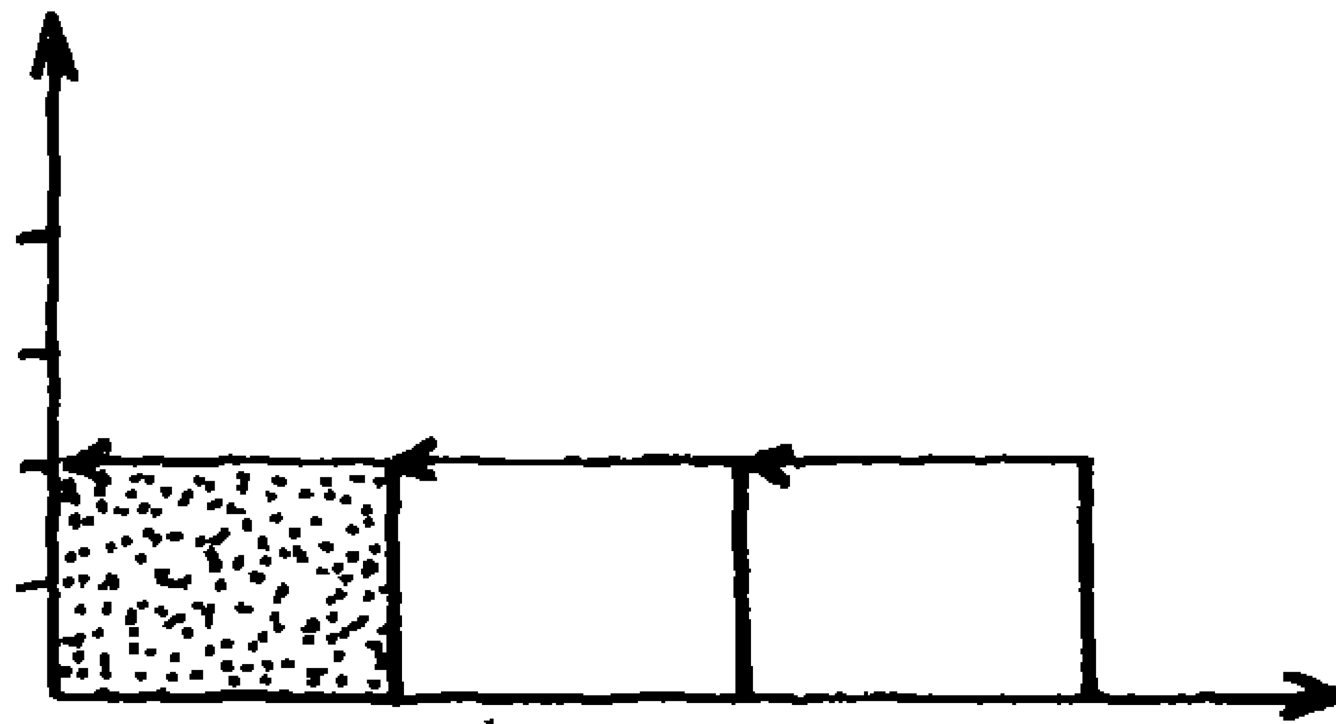
يقول الكاتب :" يجدر هنا أن نحدد طبيعة النبر بطريقة أكثر تفصيلا مما سبق فى هذا البحث : النبر فاعلية فزيولوجية تتخذ شكل ضغط أو اثقال يوضع على عنصر صوتى معين فى كلمات اللغة "(٥٢).

وواضح مما تقدم أن الكلمات المعدودات التى ساقها الكاتب تعريفا للنبر ليست تفسيرا ولكنها تقرير، فعند الحديث عن النبر ودوره فى النظام الصوتى أو المبحث العروضى لا يكفى أن يقال انه "إثقال وضغط يوضع (؟!) على عنصر صوتى معين من كلمات اللغة ". وصيغة البناء للمفعول هنا " يوضع " فيها غموض شديد. وهى إذا حملت على المتكلم أو المنشد - وهذا هو الأقرب والأولى - يكون التعريف قد أعمل جانب الإدراك فى النبر، مع أنه همنا الأول فى درس الايقاع ، ويزداد المشكل صعوبة إذا استحضرنا ماسبق أن قررناه من أن الإدراك ليس استجابة آلية لطرق إنتاج الكلام وما تتضمنه من كميات موضوعية(٥٣). ومعلوم أن الخصائص والكيفيات الفيزيولوجية التى يتحقق بها الإنشاد تتجلى فى الوسط الناقل ، وهو الهواء ،على هيئة موجة صوتية ذات خصائص فيزيقية من اتساع وتردد وزمن وتكوين توافقى(هارمونى) أو تخالفى. وهذا الوسط الناقل وما يجرى فيه من تغيرات هو المسئول عن تحديد خصائص المدركات من نبر أو بروز، ومن تحسس لاختلاف سلم النغمات، ومن تمييز لاختلاف الأصوات بحسب نوعها ، ومن ارتياح للصوت أو نفور منه . على أن حرية العقل فى تشكيل هذه المدركات عظيمة موفورة ،

على نحو يسمح لخصائص الكم المدرك بأن تشكل لها منطقها الخاص . ومن ثم فإن تشخيص النبر لا يتحقق بأن نقول إنه " اثقال وضغط فيزيولوجيان "، بل لابد من تعرف النبر فى مظهره الفيزيقى فى الموجة الصوتية المتولدة ، وفى مظهره المدرك لدى المتلقى . وأكثر من هذا أن القول بأنه إثقال وضغط ليس كافيا فى كشف حقيقته الفيزيولوجية ، من حيث إن الأمر يقتضى تحديدا دقيقا لدور النشاط العضلى ، وتشكلات عمود الهواء، وآليات التلفظ التى ينقسم بها الكم الصوتى المتصل الى المقاطع . وهذه المقاطع هى حاملة النبر، وبدون فهم جيد للظاهرة المقطعية نطقا وانتقالا وإدراكاً لا يمكن لظاهرة النبر أن تفهم على الوجه الصحيح .

ولنفحص الآن المثال الذى أورده الكاتب لشرح طبيعة النبر: إذ يقول :

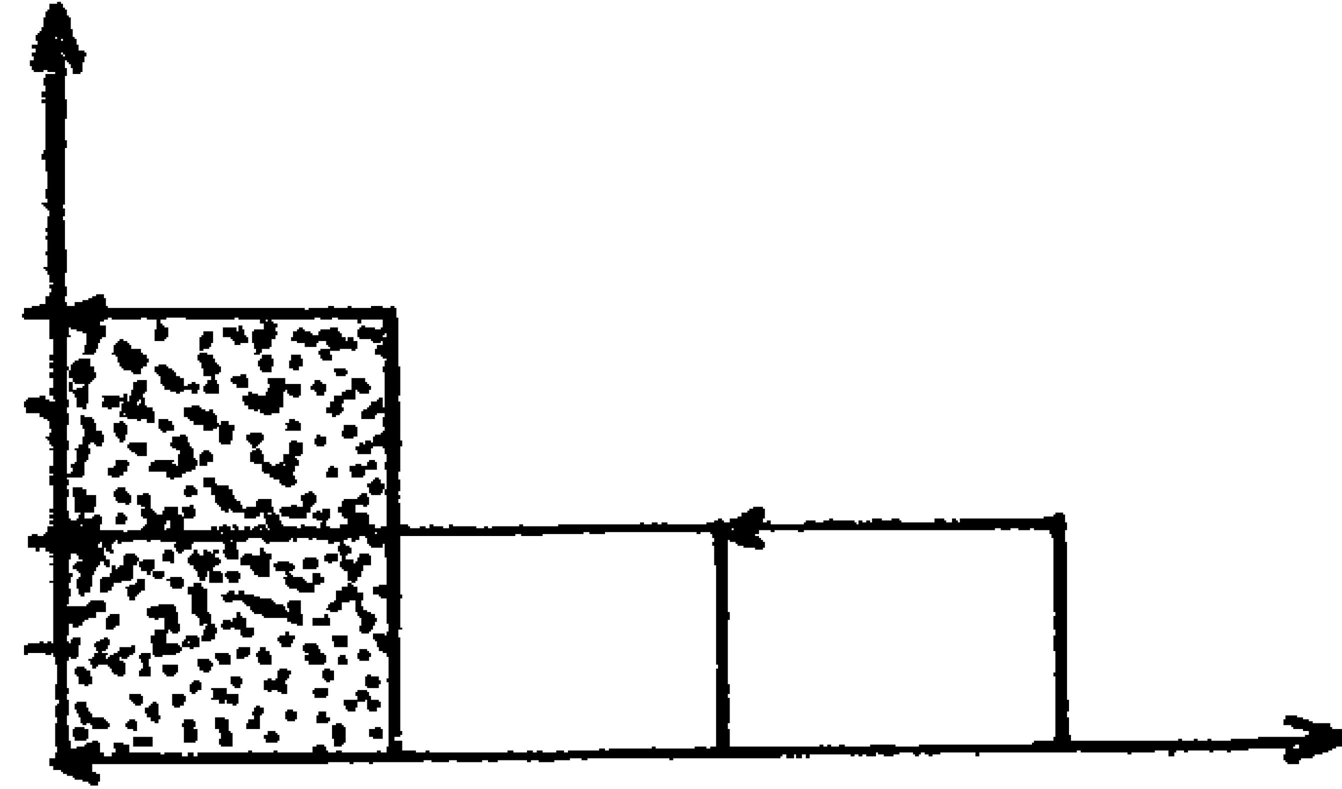
" يمكن تمثيل هذه الفاعلية (قلت : يعنى الفاعلية الفيزيولوجية التى يتحقق بها النبر) باستخدام مخططات بيانية : اذا كان مستوى الضغط فى نطق المكونات الصوتية (ك ،ت ،ب) واحدا وهى متفرقة يمكن وصفه بالمخطط MBNI (٥٤) .



أو بالطريقة التالية (MB N3) :

ب ت ك

فإذا اجتمعت هذه المكونات فى الكلمة ، ووضع النبر على (الكاف) مثلا ، اكتسبت الكاف ثقلا فيزيولوجيا ضاغطا. ويمكن التعبير عن العلاقة عندها، بالمخطط البيانى التالى MB N2 .



أو بالطريقة التاليه (MBN4) :

ب ت ك

.........."(٥٥) (انتهى الاقتباس) .

يقرر الكاتب فى النص السابق أن وضع النبر على (الكاف) فى (كتب) يكسبها ثقلا فيزيولوجيا ضاغطا. وفى هذا التقرير يتجلى الخضوع لسطوة نظام الكتابة العربية الذى يختص الصوامت consonants وحدها برموز هجائية مستقلة graphemes ، على حين تمثل الحركات القصيرة short vowels ،(الفتحة والضمة والكسرة) بعلامات إضافية diacritic marks تثبت فوق الحرف أو تحته . وبذلك اكتسبت (الكاف) /K/ - عند الكاتب - من الأهمية ما ليس لها فى هذا المقام وعميت حقيقة أساسية وأولية من حقائق الدرس اللسانى هى أن اللغة صوت وليست كتابة. وإذا علمنا أن النبر فى هذا المثال هو صفة للمقطع كله /Ka/ لا للكاف وحدها، وجب أن نعلم أيضا أن حامل النبر فيه هو الفتحة القصيرة /a/. وبدهيات الصوتيات تقضى بأنه لا وجود على الإطلاق لكاف منبورة وكاف غير منبورة ، وإنما الموجود على التحقيق هو مقطع منبور أو غير منبور. وأما حامل النبر فهو الحركة (وهى هنا الفتحة لا الكاف)، سواء أكانت الحركة قصيرة أم طويلة[٥٦]. وإذا صح ذلك كله - وهو صحيح - عرفنا بعد ما بين مقالة الكاتب والفهم الصوتى اللسانى الصحيح لمصطلح النبر، وللظاهرة التى يدل عليها ، ولموضعه من السلسلة الصوتية. وسيكون لهذا الفهم البعيد عن الصواب أثره فى تشكيل رؤية الكاتب لظاهرة النبر ، ولدوره المزعوم فى إيقاع الشعر العربى .

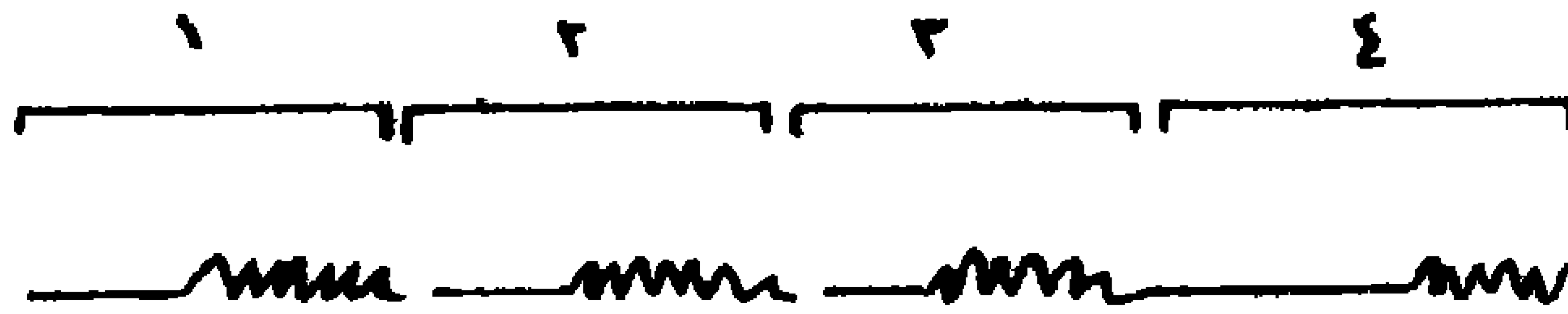
ونظرة إلى المخطط البيانى الذى يشرح به الكاتب طبيعة النبر تدل أوضح الدلالة على أن محاولة الشرح لم تنتج إلا مزيدا من الاستغلاق : هل المخطط تمثيل للنبر بما هو فاعلية فيزيولوجية ؟ ، أم بما هو موجة صوتية ؟ أم بما هو كم ذاتى مدرك؟

وما هذه الأرقام التى نراها فيه عارية من تمييز العدد؟
وأى وحدة استخدمت فى القياس ؟
وكيف أمكن للكاتب قياسه ؟
وأى جهاز أصطنعه فى هذا القياس ؟

إلا أنها أسئلة كثيرة ومشروعة يطرحها القارئ ويقف نص الكاتب صامتا أمامها بلا جواب .

ثم يمضى الكاتب ليجعل من هذا الغموض البسيط غموضا مركبا بشرحه لدور النبر فى الإيقاع الشعرى ،فيقول :

" إذا تصور الإيقاع الشعرى قائما على أنساق منتظمة ذات نسب متميزة ،فإن تشكل نموذج نبرى مقبول ، مشروط بدخول مجموعة من الكلمات فى علاقة تتابعية ، يقع فيها النبر فى مواقع منتظمة ، يشكل مجموعها نسقا ايقاعيا ذا هوية واضحة . هكذا يمكن أن ينشأ إيقاع شعرى من دخول الكلمات (كتاب ،جميل ،بديع ، مفيد) فى تتابع مواقع النبر، يعبر عنها المخطط التالى(CMBM):-



..............."(٥٧) (انتهى الاقتباس).

هذا المثال الذى ساقه الكاتب موضحا وشارحا لفكرته لا ينهض لما سيق له ، ذلك أن جميع هذه الكلمات ينتمى إلى نسق مقطعى كمى واحد (ص ح + ص ح ح + ص ح ص)، حيث ص = صامت ، ح = حركة قصيرة ، ح ح = حركة طويلة) . ومن ثم يجوز هنا رجع النموذج الإيقاعى فيه إلى انتظام الكم ،كما يجوز رجعه الى إنتظام النبر، وليس أحد الأمرين راجحا والآخر مرجوحا فتستبين العلة مع المعلول . واذا احتمل المثال تفسيرين مختلفين سقطت حجيته فيما سيق له ،اعمالا للقاعدة الأصولية القاضية بأن الاحتمال يسقط الاستدلال .

وحين نقرأ للكاتب من بعد ذلك قوله بكثير من الرضا عن النفس:
" الآن ، وقد حددت طبيعة النبر، وأثره فى الكلمات، وكيف يمكن أن يؤدى استخدامه الى

تسلسل إيقاعات شعرية معينة ، ونشوء نظام إيقاعى ....."(٥٨) ـ يحق لنا أن نتساءل : أحقا استبانت للكاتب وللقارىء كل هذه الأمور المعماة من سطوره المعدودات التى أوردها ؟ ومن المخططات التى تنسب ظلما إلى البيان ؟ ومن المثال المنقطع العجول وهو حمال ذو وجوه ؟ أبهذا تكون طبيعة النبر قد حددت ؟ وماذا فى تحديده ـ كان ـ من تحديد؟ وهل يمكن أن يقوم على مثل هذا الأساس الرقيق بناء شاهق لنظرية تفسر ايقاع الشعر العربى منذ كان ، وتضع له قانونه المهيمن على بنيته على إمتدادات الزمان والمكان ؟

ولكى يتضح ما فى الاقتصار على تحديد طبيعة النبر بكونه " فاعلية فزيولوجية تتخذ شكل ضغط وإثقال" من تبسيط مخل ، علينا أن نستحضر عددا من الحقائق العلمية المتصلة بهذه المسألة ،نوردها على سنة الاختصار، فالنبر، الذى هو من الوجهة الإدراكية انطباع سمعى ببروز أحد مقاطع الحدث اللغوى وتمتعه بقوة إسماع نسبى أكبر مما يجاوره من مقاطع ،يتجلى من الوجهة الفيزيولوجية فى أشكال عدة ليس الضغط أو الشدة إلا واحداً منها . أما عن الأشكال الأخرى فقد تتفاوت درجات النبرتبعا لاستمرارية جهاز النطق وثباته على وضع نسبى معين عند إنتاج حركة ما، وهو ما تتفاوت به الحركات طولا وقصراً . وقد يحدث التفاوت مع ثبات الطول نتيجة لتغير معدلات إهتزاز الوترين الصوتيين فى أثناء النطق بالحركة . وقد يحدث نتيجة لاختلاف العلاقات النسبية بين تجاويف النطق (التجويف البلعومى وتجاويف الفم) من حيث الشكل والحجم، على نحو ينتج عنه إختلاف فى نوع الحركة . أما الضغط والإثقال فينتج عن تفاوت مدار الإزاحة التى تحدث من الوترين الصوتيين خلال إهتزازهما المنتظم لإنتاج الحركة .

وأما من الوجهة الفيزيقية فيتجلى العامل الأول فى الزمن الكلى المستغرق فى نطق الحركة duration ،ويتجلى العامل الثانى فيما يطرأ على التردد من تغيرات frequency بالنسبة لنغمة الأساس fundamental tone ،ويتجلى العامل الثالث فى

عدد الحزم المكونة للحركة the formants ومواقعها النسبية على سلم الترددات . أما عامل الشدة فيظهر على هيئة إختلاف في إتساع الموجة الصوتية المتولدة عند النطق بالحركة amplitude كما يمكن قياس التناسب بين الإتساعات أو درجات الشدة بالديسيبل (٦٠).

فإذا جئنا الى القياس النفسى فإن العامل الأول يشكل " الكم " length ،والثانى يشكل الدرجة pitch ، والثالث يشكل نوع الحركة vowel quality ، أما الشدة فتشكل العلو loudness (٦١).

وقد يرتبط الإحساس بالنبر بواحد أو اكثر من هذه العوامل،أو بها جميعا،وان كان يغلب أن يسود أحدها ليكون هو المسئول الأول عن إدراك النبر،دون أن يعنى ذلك إستبعاد العوامل الأخرى ، وحين يكون الطول أو الاستغراق الزمنى مسئولا أول عن تشكل النبر، وهو أمر وارد فى كثير من الحالات ، تنتفى حجية القول بالتقابل بين النبر والكم، إذ يتلازم العاملان ،ويصعب فى هذه الحال حسم المسألة لتمييز العلة من المعلول ،وهنا يكون القياس النفسى هو الفيصل فى التحديد ، حيث يقوم نظام اللغة المعنية بإعلاء شأن أحد العاملين على حساب الآخر ، اذ هو الحاكم والمهيمن على عملية الإدراك(٦٢). وقد ظهر إختلاط العاملين واضحا فى المثال الذى شرح به الكاتب فكرته عن الكيفية التى يتحقق بها نظام إيقاعى على أساس نبرى ـ كما سبق البيان .

٤-٢ الشعر بين الإنشاء والإنشاد :

كان السؤال الاول الذى طرحه الكاتب خاصا بطبيعة النبر. وقد بينا ما هى عليه طبيعة النبر من تعقيد. وكان ينبغى أن يؤخذ ذلك كله فى الحسبان إذا ما أريد لنظرية تقوم على النبر أن يصح بناؤها ويتسق منطقها. أما السؤال الثانى فقد كان عن دور النبر فى كلمات اللغة . ونبدأ فنسجل هنا تحفظا على استخدام كلمة "كلمات"، وسيأتى تفسير ذلك فى إبانه إن شاء الله .

وهذا السؤال لا يقل خطورة عن سابقه ،إذ يتصل أوثق الاتصال - في رأينا - بمناط الخلط والاضطراب في الفكرة التي دعا اليها الكاتب من تفسير إيقاع الشعر العربي على أساس نبري . وقد وقع الخلط بين أمرين هما من التميز بمكان ، ونعني بهما عمليتي الإنشاء والإنشاد في الشعر.

إن إنشاء القصيدة ،بما في ذلك التشكيل الوزني ، هو عمل ينضاف إلى الشاعر، فهو الذي يقوم بتنظيم السمات الصوتية على نحو مقصود له ، وبذلك يتيح للمتلقي تنشيط ملكته الإبداعية ،وخلق مدركات جمالية كلية " جشطلتات " متنوعة ،ومن بينها جشطلتات الإيقاع . وفي هذه العملية يضطلع التشكل الوزني بمهمة المثير، ويكون للمدرك الكلي الذي يشكله المتلقي طبيعة الاستجابة . ولعل أهم سؤال ينبغي طرحه هنا هو : ما السمات التي يمكن للشاعر أن يعمل فيها بالتشكيل والتنظيم لتنتج جشطلتات الإيقاع ؟ وإذا علمنا أن الايقاع نوعان: نموذج عام مشترك ،ثم تنويعات إيقاعية فردية ،أدركنا مايمتاز به عمل الشاعر من حساسية ورهافة ومن المتوقع أن تختلف السمات التي هي موضوع التشكيل والتنظيم باختلاف نوعي الإيقاع وحساسية العلاقة بينهما .

هذا السؤال الهام يجيب عنه دي جروت ، فيقول :

" إذا عرفنا القصيدة بأنها عمل فني أدبي ،أي أنها فن لغوي ،فسينشأ عن ذلك أن السمات التي تخضع للتشكيل الأسلوبي هي سمات اللغة التي كتبت بها القصيدة ، وأن جميع ما سوى ذلك ،كاللحن الذي يفترض أن تعزف به ، أو الطريقة التي تطبع بها على صفحات الورق ، كل أولئك - مع كونه في ذاته نوعا من التشكيل الأسلوبي - لا ينتمي إلى القصيدة من حيث هي .. وللأسباب نفسها لا يعد الإنشاد جزءا من القصيدة كما سبق أن عرفناها (قلت : أي بوصفها فنا لغويا) "(٦٣).

لذلك يؤكد جاكوبسون أن السمات التى تخضع للتشكيل الوزنى هى السمات الفارقة distinctive features التى تميز النظام الصوتى فى اللغة المعنية . ولايضاح هذه المقولة بالمثال نقول : إنه مادام البحر الطويل ـ مثلا ـ إطارا وزنيا عاما يضبط أحد التشكلات الوزنية التى كتب بها شعراء من مختلف أنحاء الجزيرة العربية فى القديم ،وعلى مدى تاريخ الشعر العربى منذ كان إلى يوم الناس ، هذا على اختلاف الزمان والمكان،فلابد أن يستند هذا الاطار،لا إلى سمة لغوية هامشية من فضلات السمات redundant features ، بل الى سمة من السمات الفارقة التى هى معلم من معالم النظام الصوتى فى العربية ، ومن ثم تتمتع بصبغة عامة بما هى جزء من نظام ، بقطع النظر عن التحققات الفعلية التى يتجلى فيها هذا النظام على ألسنة المتكلمين على إختلاف الزمان والمكان .

تلكم الحقيقة تفرض علينا أن نجد جوابا علميا مقنعا عن السؤال التالى : هل يعد النبر من السمات الفارقة فى صوتيات العربية؟ وعلى إجابة هذا السؤال يتوقف الكثير.

أما الكم فلدينا أكثر من دليل على أنه كان ـ وما يزال ـ مقولة فاعلة فى النظام الصوتى العربى . وأول هذه الأدلة التقرير الذى صاغ به ابن جنى العلاقة بين طوال الحركات وقصارها صياغة علمية دقيقة من الوجهة النظامية ،حيث قال(٦٤) :

" أعلم أن الحركات أبعاض حروف المد واللين ،وهى الألف والياء والواو. فكما أن هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاث، وهى الفتحة والكسرة والضمة . فالفتحة بعض الألف، والكسرة بعض الياء، والضمة بعض الواو . وقد كان متقدمو النحويين يسمون الفتحة الألف الصغيرة ،والكسرة الياء الصغيرة ، والضمة الواو الصغيرة. وقد كانوا فى ذلك على طريق مستقيمة .... ويدلك على أن الحركات أبعاض الحروف أنك متى أشبعت واحدة منهن حدث بعدها الحرف التى هى بعضه ".

والدليل الثانى هو كون الكم مورفيما فاعلا على المستوى الصرفى فى الحركات ،ومثاله : شدَّ / شادّ، قَتَلَ/ قاتل، قُتِل / قوتل .

والدليل الثالث يأتى من الأثر الدلالى للتضعيف ، ومثاله عدا / عدّى ، كلَم/كلّم ، بذَر / بذّر ....الخ.

والدليل الرابع هو كون الكم مورفيما فاعلا على المستوى الصرفى فى الصوامت ،ومثاله كسَر/ كسّر،قتَل / قتّل .....الخ.

هذا هو موقف العربية من الكم كما يقرره علماء السلف وواقع اللغة العربية. فماذا عن موقف أولئك العلماء من النبر؟ إن الكاتب يتولى بنفسه الإبانة عن ذلك بقوله : "إن اللغويين العرب قبل هذا القرن(٦٥) ،على الأقل أولئك الذين نعرف شيئا من عملهم الآن ، لم يناقشوا قضية النبر فى العربية"(٦٦). ولو كان النبر مقولة فاعلة فى التمييز بين المعانى القاموسية على المستوى الصوتى، أو المعانى الوظيفية على المستوى الصرفى ما فاتهم مناقشة، كما لم تفتهم مناقشة مقولات الكم،والهمس والجهر،والتفخيم و الترقيق ،والشدة والرخاوة ، وغيرها من المقولات الصوتية . بل إن النبر فى قراءة القرآن الكريم التى يتقرحها أبو ديب معيارا لامتحان فرضياته المتعلقة بتحديد مواضع النبر،على أساس أن قراءة القرآن – على حد قوله – " ظاهرة مهمة جدا قد تكون الوحيدة التى احتفظت بخصائصها الإيقاعية عبر القرون"(٦٧). نقول حتى فى هذا المقام يلفت نظرنا أن علماء التجويد من السلف والخلف أولوا قضية الكم أعظم أهتمام، وقسموا المد الى واجب وجائز ثم الى منفصل ومتصل ،واصطنعوا فى تحديده وسيلة العد بالأصابع ،على حين مروا بالنبر دون أن يعيروه أدنى التفات . وهذا من أظهر الأدلة على أن النبر ترك أمره للإختلافات القبلية بوصفه سمة إيقاعية فاصلة redundant . وهذه السمة لا تصلح بذاتها أساسا لاقامة نظام إيقاعى يتخطى حدود الزمان والمكان والفروق الاجتماعية والفردية . ولننظر فى واقع اللغة العربية من هذه الوجهة ،فسنجد أن قواعد النبر تختلف إختلافا مبينا

بإختلاف الأقطار والبلدان فى مشرق العالم العربى ومغربه ،بل هو حقيقة واقعة فى القطر الواحد، ودع جانبا تاريخها المجهول فى تاريخ العربية الضارب فى أطباق الزمن،فإذا صح ذلكم - وهو صحيح - وإذا كان الشعراء قد كتبوا جميعا فى تشكل وزنى واحد هو "الطويل" مثلا على إختلاف عصورهم وأقطارهم طوال ستة عشر قرنا- فأنى يكون لهذا الطويل نموذج نبرى واحد؟ وأن يقام نظام إيقاعى واحد جامع لبحور الشعر المعروفة وتنوعاتها يعتمد النبر أساسا لكل ما يبدع فى كل منها من نتاج؟(٦٨).

ولم تكن هذه الحقيقة البدهية لتغيب عن فطنة الكاتب ، فقد أقر بها،وأحس أنها باب تهب منه الزوابع على فرضه . ومع ذلك -ولا ندرى على أى أساس- ظل على حماسته الشديدة له ،وثابر على إعلانه إياه بديلا جذريا لعروض الخليل ،لكنه ما كان ليستطيع لهذه الحقيقة إنكارا،ولا ليملك من سلطانها فرارا،فهو يقول :

" إن فرضية النبر التى أقدمها هنا محاولة أولى لا أدعى لها الكمال ،بل إننى لواثق من أن ثمة عددا من النقاط فيها مايزالبحاجة إلى تدقيق واستقصاء ،لكن الأمل بأن نشرها قد يثير الاهتمام والمناقشة والتتبع بشكل يؤدى إلى تعديلها نتيجة لعمل باحثين آخرين،هو الذى يشجعنى على نشرها بهذا الشكل. ثم ان النبر ليس ظاهرة فردية ، وإنما هو ظاهرة ثقافية جماعية . ومن هنا قد يكون إحساس بالنبر نفسه أمرا يشك فى سلامته . ولا يبقى إلا اللجوء إلى أكبر عدد ممكن من ردود الفعل لإعطاء الفرضية صيغة أكثر كمالا. من القضايا التى تحيرنى مثلا، نبر الكلمة من الشكل- (ــ ــ.ه ــ ــ ه). إن قراءتى لها تتأرجح بين (ــ.. ه̽ ــ ــه) ، و (ــ ــ.. ه ه̽ ــه) . ولا شك أن عياد وأنيس- واللهجة المصرية - ينبرونها (ــ ــ ه̽ ــ ه). ولن يتاح للفرضية المقدمة أن تتخذ صورة نهائية قبل حل هذه المشكلة . ثم إن عملى على عدد من البحور، مثل الخفيف والرمل ،كما أشير إلى ذلك فى الموضع الملائم ، متردد ولا نهائى"(٦٩).

قلت : وإذا كانت هذه الحيرة ملازمة للمعاصرين فى زمان حل فيه التقدم العلمى كثيرا من مشكلات الاتصال، وحققت فيه تقنيات البحث العلمى النفسى واللسانى مالم يتح لها بعضه فى تاريخها الطويل، فما الظن بتحديد مواضع النبر فى التاريخ القديم؟

إن الكاتب يحاول الالتفاف حول هذه المشكلة بقوله " ليس يكفى أن يكون النبر فاعلا أساسيا فى التكوين اللغوى لكى يكون بالضرورة هو الفاعل الأول فى الإيقاع الشعرى الذى تنتجه الفاعلية الشعرية للمتكلمين باللغة "(٧٠) لكننا نقول : لو أن هذه المقولة صحيحة فإن نقيضها لا يصح بحال، أى أنه لا يمكن للنبر أن يكون الفاعل الأول فى الإيقاع الشعرى إلا إذا كان فاعلا أساسيا فى التكوين اللغوى . وهذا هو من أوليات المسائل فى دراسة الإيقاع .

ويستبين مما سبق علة ما أبداه جاكوبسون من حرص خاص على أن يؤكد فى درسه العروض أن الوحدة الفاعلة فى الأوزان هى الفونيم وليس الفون، وأن السمات الصوتية الفارقة هى أساس بحور الشعر . أما ما سوى ذلك من سمات فواقع فى مجال الإنشاد لا محالة . وعلى ذلك كان لابد من التمييز - فى رأيه - بين عمل الشاعر وعمل المنشد أو بين التشكيل اللغوى للشعر بوصفه عملا فنيا لغويا، والطريقة التى بها تنشد القصيدة أو تغنى أو تظهر مطبوعة على الصفحات(٧١)، إن إنشاد القصيدة بالمصطلح اللسانى حدث لحظى فردى من أحداث التحقق الفيزيقى . وفى عملية الإنشاد تتجلى خصائص التشكيل اللغوى القائم على استخدام السمات الفارقة، كما تتجلى كذلك السمات الفاصلة والسمات التشكيلية configurational features (٧٢). ولابد من التمييز - حينئذ - تمييزا واعيا بين أنواع السمات التى يجرى تحقيقها من خلال الانشاد، الذى هو عمل إبداعى إلى حد كبير، ويكاد - أحيانا - يستقل فيه المنشد بروايته وتأويله للعمل عن غيره من المنشدين . وتظل هذه المقولة صادقة حتى وإن كان المنشد هو عين الشاعر.

ولدينا فى الكتاب أكثر من نص هو برهان واضح على أن الكاتب لم يحفل بالتمييز بين الإنشاء والإنشاد، على خطورته وأهميته لمنهجية البحث وطرق المقاربة والنتائج. منها ما يقوله فى معرض تفسيره النبرى للزحافات والعلل :

" حين ألقى الشاعر العربى قصيدة أو أنشدها، والمتلقى جالس أمامه يصغى، كان الشاعر ينشد الكلمات الواحدة تلو الأخرى حتى يأتى على الشطر الأول كله، الذى تميز بوقفة أو علامات مميزة أخرى، ثم كان الشاعر يتابع إنشاده للشطر الثانى من البيت، والمتلقى منتش ملىء بالتعاطف مع الشاعر وعالمه. المتلقى، على الأقل فى الحالات التى نعرفها، لم يهب ليقول للشاعر : " ثمة شىء غريب هنا " بل تشرب القصيدة أو البيت بحس مباشر عفوى باتحاد الإيقاع فى الشطرين (أو الأبيات فى حالة القصيدة كلها)" (٧٣).

ويقوم جوهر البرهان فى النص السابق على الإستدلال بعملية الإنشاد على ما هو من صميم مجال الإنشاء من ظواهر تختص بالبنية اللغوية للشعر، بما فيه البنية الإيقاعية للبيت أو القصيدة. أما أوضح نصوص الكاتب عبارة عن هذا الخلط والتمييع الكامل لهوية الدرس العروضى والإيقاعى فقوله :-

" إن نمو تشكلات إيقاعية فى اللغة ليس نتيجة فورية لكون الكم، أو النبر، فاعلا رئيسيا فيها، وإنما هو مرتبط ارتباطا وثيقا بمفاهيم متعددة، منها - مثلا - مفاهيم عميقة التأثير حول طبيعة الشعر، وعلاقته بالغناء والموسيقى من جهة، أو بإيقاع اللغة اليومية (لغة الحديث والنثر من جهة أخرى)، ثم بطبيعة الإيقاع فى الموسيقى ذاتها" (٧٤).

وفى هذا النص قليل من الحقيقة قد ضرب بكثير من المجاوزات التى تنتج بالضرورة تذويبا وتمييعا لدراسة الإيقاع الشعرى، بحيث ينداح فى دائرة عريضة، ويدخل فيه ما ليس منه، ويصبح الزعم بإمكان دراسته

من فضول القول ،بل إن الحاجة إلى مثل كتاب الكاتب لتنتقي من الأساس .

وحاصل ماسبق من قول أنه لا وجود في العربية لنظام إيقاعي نبري حاكم على الأشكال العروضية كافة قديما وحديثا ،وبه تنتفي الحاجة إلى التمييز بين النبر اللغوي والنبر الشعري،لانفكاك الجهة بينهما إذ تصبح العلاقة بينهما من ظواهر الإنشاد المتغيرة بحيث لا تشكل نظاما مهيمنا. على أن الكاتب يعتد بهذا التمييز، ويعده عمود نظريته وجوهرها الذي لا تقوم إلا به . وقد أجاءه هذا إلى الكلام في أمر العلاقة بين نوعي النبر هذين . ومن حسن الحظ أن هذه العلاقة في النظم الإيقاعية القائمة على النبر محددة على وجه لا خيار فيه للكاتب ولا لنا ،فالنموذج النبري الإيقاعي لا يمكن أن يهبط على التشكل الوزني من السماء،إنما هو تفريع على نظام النبر في اللغة نفسها، وتطويع له، أو هو - بعبارة أخرى - تنظيم لإمكانات اللغة المتاحة في هذا الباب على نحو مخصوص ،وعلاقته بالنبر اللغوي هي علاقة العدل بالأصل ،أو الانحراف بالنمط المعياري . واذن لا يصح في هذا المقام قول الكاتب : " يتوافر في النظام الإيقاعي القائم على النبر، إذن قالب خارجي يجب ملؤه عن طريق اختيار الكلمات التي يقع عليها نبر لغوي معين "(٧٥). ذلك أن هذا القالب الخارجي لا يمكن إلا أن يستمد ملامحه من نظام النبر في اللغة العامة ،أو لغة الحياة اليومية، ومن المحال- كما ذكرنا - أن يهبط على الشاعر من السماء،أو أن يراه الشاعر فيما يرى النائم،ثم يكون مطالبا على وجه الإلزام والوجوب - كما تقول عبارة الكاتب - بملئه عن طريق اختيار الكلمات(٧٦).

كذلك من المحال أن يحدد النموذج النبري الإيقاعي ابتداء وفي غياب النموذج النبري الأصيل . وإذا كانت نماذج النبر اللغوي في العربية موضع الخلاف والتباين ،وكانت واقعة خارج منطقة السمات الفارقة ، كان من أعسر العسر اختلاق النموذجين وتثبيتهما وتقنين العلاقة بينهما من عدم .

إن أبو ديب يقدم لحديثه هذا بمقدمتين صحيحتين، أما المقدمة الأولى فهى قوله : " ترتبط قضية النبر فى الشعر جذريا بقضية النبر فى اللغة "(٧٧). وأما المقدمة الثانية فهى قوله " مالم تتضافر جهود اللغويين المعاصرين،ويتمم بعضها بعضا، فستظل مناقشة النبر الشعرى قاصرة لا تطرح نتائج مكتملة ونهائية"(٧٨). والنتيجة المنطقية التى تلزم عن هاتين المقدمتين هى أنه من المحال مناقشة ما يسمى بالنبر الشعرى فى غياب التحديد الواضح لنماذج النبر اللغوى . ولقد قال بذلكم محقا شكرى عياد فى عبارة جازمة هى قوله : " إن مدورا لا يبحث الارتكاز أو النبر فى اللغة العربية بل يقفز رأسا الى بحث الارتكاز الشعرى . وقد ظهر مما سبق أن الثانى منهما لا يثبت إلا إذا ثبت الأول "(٧٩).

بيد أن أبو ديب - مع تسليمه بصحة المقدمتين - يشكك فى صحة النتيجة المنطقية التى لا محيص عن قبولها ترتيبا عليهما ،فيقول فى معرض الرد على عياد: " يصر عياد على أن مناقشة النبر الشعرى فى غياب تحديد تام للنبر اللغوى أمر مستحيل . لكن الأمر فى رأيى ليس على هذا الاطلاق "(٨٠). ثم يشفع قوله هذا بعبارة أحسب أن الظفر بمراده منها غير متاح لفقهاء العربية ،وتلكم قوله :"إن المعرفة بوجود النبر اللغوى قد تساعد على مناقشة النبر الشعرى دون أن يكون لدينا تحديد مطلق للنبر الأول "(٨١). كذا يضمن الكاتب عبارته صيغة التمريض" قد يساعد" ،مع أن المعرفة بالنبر اللغوى لابد أن تساعد - على أى حال - فى معرفة النبر الشعرى لا محالة ، إن لم تكن هى المدخل الوحيد لمعرفة النبر الشعرى ، ذلك أنها مما لا يتم الواجب إلا به . وهذا تلاعب بالصياغة مستعلن . ثم إن العبارة يلتوى بها التركيب ليعكس التواء الفكرة ، لأنها تئول ، إذا أعدنا صياغتها ، إلى أن تكون: " إن المعرفة بوجود النبر اللغوى قد تساعد على مناقشة النبر الشعرى دون أن يكون لدينا تحديد مطلق للنبر اللغوى " . فهل يمكن أن يكون لمثل هذا الكلام معنى مستقيم؟ وإذا كانت دراسة النبر اللغوى - على حد قول الكاتب - " لم تصل حدا من الكمال يتيح لنا الإعتماد عليها إعتمادا مطلقا آمنا فى محاولة اكتشاف النبر فى الشعر ودوره فى خلق الإيقاع "(٨٢)- فان اكتشاف

النبر الشعرى يكون أدخل فى باب المحال.

على أن الكاتب يحاول محاولة لا تخلو من طرافة، فهو يريد أن يعكس القضية فيجعل من القالب النبرى الخارجى الذى افترضه تحكما، واعتمده أنموذجا للنبر الشعرى، وسيلة يمكن التوصل بها إلى تحديد النبر اللغوى، فيقول: " إذا قرر الآن أن قوانين النبر الشعرى المطبقة على التجارب صيغت على أساس ايقاعى، ولم تستق وجودها من النبر اللغوى (؟!) (قلت الاستفهام والتعجب لى) — أمكن القول أن دراسة النبر الشعرى قد يضىء لنا جوانب مهمة من النبر اللغوى"(٨٣). وهكذا يريد الكاتب أن يحملنا على إستخدام تصور مظنون فى الكشف عن أصل معدوم. مع أن طريق الوصول إلى هذا التصور المظنون ليست سهلة باعترافه، إذ يقول معلقا على أبيات لورد زورث: قد يوحى ما يقال بأن النبر الشعرى لا يمكن أن يحدد بطريقة دقيقة تكشف نماذجه مسبقا (قلت: كذا، وهى صيغة لا عربية لها) على أساس من الوزن نفسه. وهذا الاستنتاج صحيح إلى حد كبير، لكنه نسبى فى إنطباقه على اللغات المختلفة. ثمة لغات، كالعربية، تخف فيها درجة اللا محدودية أعلى (كذا أيضا: وهى معاظلة ينكرها لسان العرب)". كذلكم يقرر، ثم يستثنى العربية دون مسوغ، مع أن النقيض هو المتوقع، لما تثيره دراسة ظاهرة النبر من صعوبات فى العربية لا نظير لها فى كثير من اللغات الأخرى (٨٤).

٤ - ٣ النبر اللغوى بين أنيس وأبوديب :

قدم أنيس فى كتابه " الأصوات اللغوية" محاولة لتحديد أنواع المقاطع وقواعد النبر فى العربية. فلما أتى إلى دراسة " موسيقى الشعر" لم يعتد فيها إلا بالخصائص الكمية للمقاطع، وأغفل ذكر النبر إغفالا تاما، حتى إن عياد ليقول عنه انه: " لا يجعل للنبر دورا ثانويا كالدور الذى يعطيه للتنغيم intonation "(٨٥). (حاشية مهمة معترضة: الحق أن دور التنغيم فى موسيقى الشعر عند أنيس ليس دورا ثانويا كما يقول عياد، بل هو عنصر رئيسى بنص كلامه. وهو عنده قسيم للخصائص الكمية فى نظام توالى المقاطع ويكاد يكون التنغيم فى رأيه مساويا للإنشاد، وتنطوى فكرة أنيس هذه على

خلط شديد بين أمور هى جد مختلفة . ولنا عليها تعليق مفصل ضمناه الحاشية ١٢٩ من هذا البحث) .

غير أن جميع من كتبوا فى تحديث العروض العربى من اللغويين والنقاد العرب أداروا مناقشاتهم فى قضية النبر على أساس من القواعد التى استظهرها أنيس ،ذلكم ما فعله النويهى وعياد وأبو ديب . فأما النويهى وعياد فقد أوليا النبر اللغوى(أى ما يعرف بنبر الكلمة المفردة) جل إهتمامهما . وأما أبو ديب فقد انفرد بالكلام على نموذج نبرى مفارق ،أو قالب خارجى سماه النبر الشعرى، وجعله خاصة للبحر من حيث هو،ووسم إقامة نظام إيقاعى متناسق على أساس من النبر اللغوى وحده بالصعوبة أو الإحالة ،فقال:"يصعب ،إن لم يستحل ،كما يحاول هذا البحث الحالى أن يظهر، أن يؤسس نظام إيقاع متناسق على هذا النمط من النبر وحده .(قلت : يعنى النبر اللغوى)(٨٦) . وكذلك نفى عن هذا النبر قيامه بدور تأسيس جذرى فى إيقاع الشعر العربى ،فقال : " لكن السليم الواضح هو أن النبر اللغوى لم يلعب فى الشعر العربى المنتج حتى الآن دورا تأسيسيا جذريا ،ولم يطور ليشكل نظاما إيقاعيا كاملا لهذا الشعر"(٨٧).

وقد أسلفنا القول فى غموض العلائق بين النبر اللغوى والنبر الشعرى عند أبو ديب ،لا فى مستواها النظرى المجتلب من المصادر الغربية فحسب ،بل فى تطبيقها المباشر على الشعر العربى كذلك، وقد بينا أن من أسباب الغموض أنه من المحال تتبع هذه العلائق فى جذورها الأولى منذ أقدم تاريخ معروف للشعر العربى إلى أن استقر تقنين العروض العربى على يد الخليل ،ثم إلى محاولات التحديث فى هذا القرن . وكون هذا من المحال هو ما يقرره أبو ديب بقوله :

" يستحيل علينا الآن أن ندرس النبر اللغوى كما وقع فى العربية قبل هذا القرن ، إلا إذا افترضنا أن النبر لم يتغير إطلاقاً. كذلك يستحيل علينا أن ندرس النبر الشعرى كما تجلى فى إلقاء العرب للشعر قبل هذا القرن"(٨٨).

لذلك ينوه أبو ديب بجهد بعض اللغويين من العرب المعاصرين، فى التفاتهم الى قضية النبر على نحو فتح أمامه " أفقا جديدا ذا غنى كامن يجب ألا يغفل"(٨٩).

وقد كان لقواعد النبر كما حددها أنيس نصيب موفور من عناية الكاتب ،وكانت غايته الأساسية هى إثبات عدم صلاحية النبر اللغوى — طبقا لهذه القواعد — ليشكل نظاما إيقاعيا متناسقا فى الشعر العربى • وسلك الكاتب لإثبات ذلك سبيل الإتيان بأمثلة من الشعر العربى ،ووضع النبر على كلماتها المفردة بحسب قواعد أنيس ، ثم استكشاف ما يعرض لنموذج الإيقاع من عدم الانتظام والتناسق •

ونحن نتفق مع أبو ديب فيما انتهى اليه من أن تحديد النموذج النبرى وفقا لقواعد أنيس لا يؤدى الى تشكيل نظام نبرى مطرد• أما الأسباب وما استولده الكاتب من نتائج فهى مناط الخلاف وموضع النظر•

لعل جانبا من هذه الأسباب — فيما نرى — يعود إلى قواعد أنيس نفسها، ونبدأ فنورد بعض الملاحظ على هذه القواعد• ويحسن أن نذكر هنا بأن ما نوجهه من نقد للقواعد ولطرق تطبيقها عند أبو ديب — ومن قبله — إنما هو محاولة لكشف جوانب من القصور فى المنطق الداخلى للاستدلال • وهى محاولة لا يلزم عنها أى تغيير فى موقفنا من المسألة وجوهره أن النبر لا يمكن أن يشكل نظاما أساسيا للايقاع الشعرى العربى• والآن لننظر فى الملاحظ الآتية على تقعيد أنيس للنبر•

(١) قواعد أنيس تنصرف إلى مستوى بعينه من مستويات الإستعمال اللغوى ،فى مكان بعينه ،وفى زمان بعينه ،فقد نص أنيس على أنه إنما يعنى العربية "كما ينطق بها القراء الآن فى مصر"(٩٠)، بل زاد الأمر تخصيصا بعد ذلك بقوله ان ما ذكره هو " مواضع النبر العربى"، كما يلتزمها مجيدو القراءات القرآنية فى القاهرة"(٩١) أما عن موقف النبر فى العصور الاسلامية الأولى فقد ذكر أنه لا دليل يهدينا إليه ،كما نص أيضا على أن تحديد مواضع النبر فى اللهجات الحديثة قد يخضع لقوانين أخرى أرجأ

القول فيها[٩١]. وليس في ذلك من بأس - ولا ريب - في كلام أنيس، بل إن تحديد المستوى على هذا النحو من متطلبات الوصف اللغوي وتقاليده. أما البأس كل البأس ففي أن تعتمد هذه القواعد لتحديد مواضع النبر في أبيات لطرفة وأبي فراس، ليثبت الكاتب من هذا الطريق عدم صلاحيتها لتأسيس نظام إيقاعي متناسق، ففي ذلكم ما فيه من التعميم بلا مسوغ.

(٢) التصنيف الكمي الذي اقترحه أنيس للمقاطع أو أقام عليه قواعده للنبر، يأخذ في الحسبان الكم الفونولوجي الوظيفي. وليس الكم الفونانيكي، وليسا سواء. وليس في كلام أنيس ما يشعر بأنه التفت الى هذا الفرق، بل إن ظاهر قوله يفيد أنه يقعد للنطق، أي للكم الفوناتيكي[٩٢]، وهذا ما يرجح أن هذا التمييز - على أهميته - لم يكن واردا عنده.

ولما كان أبو ديب ينظر إلى الكم والنبر من جهة الإنشاد دون تمييز منه بين النظام والتحقق المادي - فقد كان التفاوت بين ما قرره أنيس وما استخرجه هو من قواعده واقعا لا محالة.

(٣) اعتمد أنيس في تحديد مواضع النبر مفهوما يبدو للناس بادئ النظر بسيطا وتلقائيا وواضحا كل الوضوح، مع أنه - في حقيقة الأمر - مفهوم مائع يتلفع بألفاف من الغموض والالتباس لا يسهل رفعها. ذلكم حين أنبأنا أن تحديده لأنواع المقاطع ومواضع النبر كان دراسة لنسيج " الكلمة العربية "[٩٣]. وما يتصوره قوم من وضوح في مفهوم" الكلمة" هو وضوح زائف، إذ ما الكلمة العربية التي يعني ؟

الكلمة بالمفهوم النحوي ؟ وبذلك تكون اللام والكاف والباء التي للجر، وضمائر الوصل، وحروف العطف، كلها كلمات. وإذا كان، فهل تستقيم قواعده بهذا النظر ؟

أم هو الكلمة بالمفهوم المعجمي، أي ما يقابل الوحدات المعجمية في التحليل اللغوي lexemes ؟ وإذا كان، فما مكان الزوائد وحروف المعاني والكلمات الوظيفية من هذا التصنيف ؟

أم هو الكلمة بالمفهوم الهجائى الخطى ، أى كل كم متصل من الحروف graphic continuum؟ وإذا كان ،فما الموقف من الفاء وثم اللتين للعطف ؟ ومن اللام وإلى اللتين للجر؟

أم هو الكلمة مرادفة لما اصطلح على تسميته بالمورفيم morpheme ؟ إن كان ،فهيهات للمفهومين أن يلتقيا ، واذن لا يمكن لقواعده أن تستقيم بحال(٩٤).

لعل غموض استعمال مصطلح الكلمة أن يتجلى أوضح ما يكون فى قول أنيس :"والكلمة العربية مهما اتصل بها من لواحق(suffixes) أو سوابق (prefixes) لا تزيد عدد مقاطعها على سبعة . ففى كلا المثالين "فسيكفيكهمو" أو " أنلزمكموها" مجموعة مكونة من سبعة مقاطع (٩٥). فهل يمكن أن يعد أى من المثالين المذكورين كلمة ذات سوابق ولواحق فى التحليل اللغوى السليم ؟ إن أيسر النظر يهدى إلى أن كلا منهما هو جملة أعقد تركيبا من مثل " أقبل زيد" و" ضرب زيد عمرا" ، لاشتمالها على فعل يطلب مفعولين. وقس على ذلك أكثر أمثلته . وإذا كان الإختلاط فى هذه المسألة قائما فى كتاب للغوى فحل مثل أنيس فإن وجوده وإنبثاثه فى كتاب أبو ديب غيرمستغرب بقياس الأولى ،حتى إنه يكاد يفسد عليه مقولته كلها. وأنك لتراه فى حديثه عن النبر اللغوى يتصوره واقعا على " الكلمات المفردة معزولة عن أى سياق شعرى ، وقائمة بذاتها فى حالة وجودية يمكن أن تسمى مطلقة"(٩٦) ،كما أنه يحدثنا عن الكلمات" باعتبارها ذاتا مستقلة موجودة وجودا فزيائيا كاملا"(٩٧) ،وعن الكلمات " فى وجودها القاموسى الصرف"(٩٨) ،أو بوصفها " كتلة مستقلة فزيائيا، لها حدان واضحان : البدء والنهاية"(٩٩) ،ثم انك أيضا تراه يصوغ قواعد النبر بتحديد مواضعه على " الكلمات التى تتألف من النواة كذا وكذا "(١٠٠). ويرى فى النواة الايقاعية ".تجسيدا لكلمة فى اللغة "(١٠١) ،ويعد حدثا لغويا مثل (كان منا) مكونا من كلمتين ولاندرى على أى أساس ، مع أن (منا) عبارة تتركب من جار ومجرور(١٠٢). وهو فى كل ذلك يجعل موضوع تحليله ما يسميه " الكلمة العربية"(١٠٣) معتقدا وجود مفهوم محدد أو مفروغ منه لمدلول هذا التعبير، مع أنه

يبدو فى بحثه هذا - وفى دراسة أنيس من قبله - بلا مدلول أصلا . وليس من المستطاع أن نعدد هنا على وجه الاستقصاء المواضع والمجالات التى استخدم فيها هذا المصطلح الزائف من كتابه ،وإن كانت تبلغ المئين عدداً. وللقارئ أن يتصور ما ينشأ عن ميوعة مفهوم هذا المصطلح الجوهرى فى الكتاب من خلل فى الاستدلال ،وضعف فى البرهان وفساد فى النتائج . وحسبنا أن نورد هنا أمثلة قليلة نحتج بها لما ندعيه .

حين أراد أبو ديب أن يستخدم القواعد التى وضعها أنيس ليحدد بها مواضع النبر فى بيتى طرفة وأبى فراس ،وليدلل على عدم صلاحية النبر اللغوى لإنشاء نظام إيقاعى طبيعى - جاء عمله مضطربا أشد الإضطراب ، لأسباب ، منها ما يرجع إلى صياغة أنيس نفسها ، ومنها ما يرجع إلى تفسير أبو ديب لمقولات أنيس . وتوضيحا للنوع الأول من الأسباب نذكر الأمثلة التالية . فلننظر كيف حددت مواضع النبر فى بيت طرفة :

لخولة أطلال ببرقة ثهمد

تلوح كباقى الوشم فى ظاهر اليد

يبدأ الكاتب بتحليل "لخولة" (ـ/ـ٥/ـ/ـ) فيقول :
"يبدو فورا أن قواعد أنيس لا تسمح لنا بادراك موقع النبر هنا ، ولابد ،إذن من أخذ الكلمة " خولة" مجردة من اللام"(١٠٤).

هذا الإضطراب الذى وقع فيه تحليل أبو ديب عند تطبيقه لقواعد أنيس مرده إلى غياب التحديد الدقيق للمصطلح "كلمة" من حيث مفهومه وما صدقاته . وقد نشأ عن ذلك إضطراب فى إتخاذ القرار بشأن قول طرفة (لخولة) ؛هل هو مركب من كلمة أم من كلمتين ؟ ثم هل يتغير الحساب لو أنه قال - مثلا - (الى خولة)؟ واضح أنه من الوجهة الصرفية والنحوية لا فرق بين القولين . أما إذا عددنا القول الأول كلمة والثانى كلمتين فقد استلمنا لخداع الكتابة العربية التى لها منطقها الخاص فى معاملة (اللام) و(إلى) معاملتين مختلفتين من حيث

الإتصال والأنفصالفي الخط . على أن تحديد مواضع النبر في ضوء التتابع المقطعي في قول طرفة " لخولة " لن يتأثر بحذف اللام أو إبقائها فلم يكن ثمة داع لما أشير هنا من القول بالاضطرار الى حذف (اللام)، أو إلى حذف (الباء) أو (الكاف) في مواقع مماثلة، نحو (ببرقة) و(كباقي). ثم إن هذا القول بالاضطرار إلى حذف مكونات الكلام ليستقيم للباحث تحديد مواضع النبر فيه هو قول لا يمكن قبوله والإذعان له، فعلى الشعراء أن يقولوا، وعلى الباحثين أن يتأولوا، ولا حق للباحث هنا، ناقداً كان أو لغويا، في حذف ولا في اضافة .

وأما الإضطراب الراجع إلى تفسير الكاتب لمقولات أنيس ففي بيانه شيء من تفصيل .

يبدو أن الربط بين تحديد مواضع النبر وماسمي بالكلمة العربية عند أنيس هو خضوع لوهم تمكن بالعدوى من بعض اللغات الأوربية التي يقوم فيها النبر بدور فونولوجي أو صرفي على المستوى الوظيفي، وهو ما لا نظير له في العربية، حيث يرتبط تحديد موضع النبر بتتابعات المقاطع في الكلام المتصل . ومن ثم فهو لا يعترف بالحدود النحوية للمورفيمات . ولا يمكن بهذا الأساس أن يحدد موضع النبر على أساس من وجود " كلمة عربية "، " ذات وجود قاموسي صرف" ، أو "قائمة بذاتها في حالة وجودية يمكن أن تسمى مطلقة " ، أو " بحسبانها ذاتا مستقلة موجودة وجودا فيزيائيا كاملا" ، أو " كتلة مستقلة فيزيائيا لها حدان واضحان : البدء والنهاية" . لا جود في العربية لشيء من ذلك بإطلاق ، ومن ثم فان هذا الفرض المتخيل عن إستقلال مايسمي بالكلمة المفردة في هذا المبحث أمر لا جدوى منه ولا ثمرة له . وإذا كانت دعوانا هذه صادقة في الكلام غير المنظوم فان صدقها على المنظوم أوجب بقياس الأولى . وهنا تنتفي تلك الثنائية المفتعلة بين مايسميه الكاتب نبر الكلمة المنعزلة وما يسميه النبر السياقي ، ومن ثم النبر الشعري . ولا يوجد إلا تتابع الأنساق المقطعية في المنثور والمنظوم . وهذا التتابع لا يعترف بحدود مزعومة بين ما يسمى كلمات مفردة مستقلة ، كما أنه لا يلتزم بحدود التفاعيل ومكوناتها ، إذ تنفك بينها الجهة ، ويصبح الكلام على توتر مزعوم بين نبر منعزل ونبر سياقي ضربا من محض الخيال .

ولا ريب أن أنيس ،وان تمسك بتصور هلامى لما يسميه "الكلمة العربية" ،كان على علم بأن الكلام المتصل هو الذى يحكم النبر وانتقاله . وفى بعض أقواله ما يفيد ذلك بصريح العبارة (١٠٥). أما أبو ديب فلم يعر هذا الفهم أدنى انتباه حين حاول تطبيق قواعد أنيس على بيتى طرفة وأبى فراس . انظر اليه كيف يحلل قول طرفة (كباقى) إلى (ـ/ـ ٥/٥ ـ)، وقوله (الوشم) إلى (ـ٥/ـ٥/ـ)،فافترض أن القاف متلوة بياء مد، وأن (الوشم) تبدأ بهمزة قطع . وكذلك فعل مع (اليد) فى قول الشاعر(ظاهر اليد) . وانتهى به الأمر إلى وجود مفاصلة . وبينونة كبرى بين التحليل والمادة موضوع التحليل، أى أنه يحلل نطقا هو فى حكم العدم . وآية ذلك أنك إذا قارنت بين تحليل الشطر الثانى من البيت كما أراده الكاتب ليحدد به مواضع النبر، وتحليله الوافى بحقيقة النطق الطبيعى ، وجدت الصورة التالية :

تلوح كباقى وشمفى ظاهر ليدى

التحليل الطبيعى ـ ـ٥ ـ ـ ـ ٥ـ٥ـ٥ـ٥ـ ـ٥ـ ـ٥

تحليل أبو ديب ـ ـ٥ـ ـ ـ٥ـ٥ـ ـ٥ـ٥ـ ـ ـ٥ـ ـ٥

وبين من المقارنة زيادة سبب خفيف ومتحرك لا مقابل لهما فى النطق ،أى أن تتابع الحركات والسكنات ،على ما يقول الخليل ، أو النوى الايقاعية بمصطلح أبو ديب ، لا ينتج شطرًا من أشطار (التشكل الوزنى) أو (البحر) المعروف بالطويل .

وإذن ،فنحن نتفق مع الكاتب فى أن النبر اللغوى كما قعد له أنيس ،سواء على مستوى الأنساق المقطعية أو ما سماه هو بنبر الكلمة المنعزلة ،لا يمكن أن يقوم عليه نظام إيقاعى متسق . أما أسباب ذلك ودواعيه فى رأينا فنوجزها فيمايلى : ـ

(١) غموض صياغة القواعد عند أنيس .

(٢) سوء تفسيرها لدى أبو ديب .

(٣) افتقاد التحديد الواضح ـ لدى أنيس وأبو ديب ـ لمصطلح (الكلمة) مفهوما وما صدقات .

(٤) تأسيسا على الغموض اللازم لمصطلح (الكلمة) نشأت إزدواجية مفتعلة بين ما سمى بنبر الكلمة المنعزلة والنبر السياقى، إذ لا وجود لمعيار ظاهر منضبط لدى الكاتب يمكن على أساسه أن تتحيز الكلمة المنعزلة . ومن ثم ليس فى الشعر أو الكلام المتصل إلا النبر السياقى (أى نبر الأنساق المقطعية) على التعيين، إلا إذا استبدلنا مفهوم المورفيم بمفهوم الكلمة، وأقمنا القواعد كلها على أساس جديد.

بيد أن عدم صلاحية النبر اللغوى بنوعيه لإقامة نظام إيقاعى لا يصلح مقدمة يرتب عليها الكاتب ميزة لصالح ما سماه بالنبر الشعرى فى معالجة الأوزان . وسنمحض الفقرة التالية لمناقشة العلاقة بين هذين النوعين من النبر كما يتصورها الكاتب .

٤-٤ عن "النبر اللغوى" و"النبر الشعرى" عند أبو ديب :

أراد أبو أديب أن يقدم بين يدى تقعيده للنبر الشعرى تقعيدا للنبر اللغوى يستبدله بتقعيد أنيس . وهو لا يربط تقعيده للنبر اللغوى بالمقطع - كما هو شأن اللسانيين - بل بما يسميه النوى الإيقاعية . يقول أبو ديب :

" ستقدم فرضية أولى فى طبيعة النبر اللغوى التابع من التركيب النووى للكلمات (؟)، تتخذ شكلا مبسطا، ثم تفصل فى تحليل النبر الواقع على الوحدات الإيقاعية فى الشعر العربى ،باعتبارها تتابعات نووية ،وما يصدق عليها يصدق على الكلمات العربية المفردة (؟) ذاتها بنسبة عالية، إن لم يكن إطلاقا"(١٠٦).

والحق أن لهذه النوى الايقاعية فى"نظريتى أبو ديب"(١٠٧) قصة طريفة، فلقد بدأها مبشرا بأن "البحور الستة عشر يمكن أن توصف بسهولة مثيرة (؟) باستخدام الوحدتين الإيقاعيتين(فعولن/فاعلن) بتحولاتهما الممكنة "(١٠٨).

وحين أوغل الكاتب قليلا وجد أن هذا القول لا يستقيم في كل حال ، فقد برز في هذا المقام بحران يتحديان هذه المقولة في عناد، وهما من أصل البحور وأعرقها في الشعر العربي ،ونعني بهما الكامل والوافر(١٠٩). هذا،ويزداد المشكل صعوبة بالنظر إلى اختلاف الأعاريض والأضرب فيها جميعا. لذلك اضطر الكاتب للإلتفاف على مقولته بطرق عدة :

منها ، الاعتراف بنواة إيقاعية جديدة هي(فْ) فاقدة ساكنها(١١٠). ومنها،حسبان (ـ ـ) شكلا متحولا للنواة (ـه)(١١١)،وقد أخفى تحت هذه الصياغة الذكية إعترافا صريحا بالسبب الثقيل وبالزحاف، ،على الرغم من علو نبرته في الهجوم على الزحاف الخليلي،وسخريته المرة من العروض الذي يبحث عن شمعة ثالثة ،ومن المفهوم الأخلاقي للزحاف. وكل ما فعله الكاتب هو أن سمى الزحاف بالتحول،وجعل الأصل عدلا والعدل أصلا(١١٢).

ثم إن الكاتب حين اشتد إيغاله في غيابة البحث رأى أن الأولى عدم تقسيم(مُتَفَا) الى(فا/علن) ، بل الاعتراف بنواة ايقاعية قائمة برأسها وجعلها(علتن). وبذلك أضيفت إلى النواتين الإيقاعيتين اللتين قدمتا على أساس أن في إستخدامهما الحل الذهبي لوصف جميع البحور الستة عشر بسهولة مثيرة - نواة ثالثة هي (علتن). وهكذا يكون الكاتب قد أضاف إلى إعترافه بالسبب الثقيل إعترافاً بالفاصلة الصغرى ، يقول أبو ديب : "ينبغي إذن إعادة صياغة الأساس النظري المطروح ... لتقرر أن الايقاع في الشعر العربي ينبع من الحدوث التتابعي لإثنتين من ثلاث نوى مكونة ، هي : (ـ ـ ـ ه) (ـ ـ ه) (ـ ه) "(١١٣).

ثم إن الكاتب يبدهنا بنواة إيقاعية رابعة . ولكنه يحاول أن يمرها على استحياء وفي كلمات قلائل فيقول : " من التتابعات الحركية ذات القرار النغمي في العربية تتشكل النوى الإيقاعية (ـ ـ ه/ ـ ه/ ـ ـ ـ ه) ويمكن تشكل (ـ ـ ـ ـ ه)لكن ورودها في الشعر نادر"(١١٤). وفي إحالة إلى حواشي البحث في هذا الموضع يذكر

أن هذه النواة الرابعة "كثيرة الورود فى الشعر الأحادى (قلت: يعنى ما شاعت تسميته بالشعر الحر) • ولذلك وجب أن تعتبر نواة لها القيمة (٤) فى تحليل نماذج هذا الشعر،وهى تشكل وحدة بنفسها "(١١٥). وهكذا ينضاف إلى الاعتراف بالفاصلة الصغرى إعتراف جديد بالفاصلة الكبرى ،فلم يبق من أسباب الخليل وأوتاده وفواصله إلا الوتد المفروق • وليس الكاتب فى رفضه بأول(١١٦).

وعلى أى حال يمكننا أن نضرب صفحا عن هذه العدولات قائلين إن النوى الإيقاعية هى على أرجح الأقوال عند الكاتب ثلاث (فا)و(علن) و(علتن)• والآن لننظر فيما وضعه للنبر اللغوى من قواعد•

يقرر أبو ديب أن (١١٧):

(١) الكلمات التى تتألف من نواة واحدة (ـه)و(ـ ـه) لا تحمل نبرا محدداً وهى مفردة •

(٢) الكلمات التى تتألف من النواة (ـ ـ ـه) يمكن أن تنبر باحدى الطريقتين (؛ ـ ـ ٨)(٨ ـ ـ x)•

ويرد على القاعدتين سالفتى الذكر ملاحظ نراها خطيرة • أولها ، إستخدام المصطلح الزائف " كلمة " أساسا للتقعيد، وثانيها ، أن القاعدة الأولى لا تصدق إلا على المورفيمات وحيدة المقطع (ـه)• أما المورفيمات ثنائية المقطع (ـ ـه) فلا يمكن أن يصدق عليها وصف الكاتب " إنها لا تحمل نبرا محددا وهى مفردة "، فحيث تتعدد المقاطع لابد أن يتفاوت النبر• وثالثها ، أن القاعدة الثانية تقترح نبر المورفيمات التى لها الوزن العروضى (ـ ـ ـ ه) بطريقتين مختلفتين ولا ندرى أهذا الاختيار عند الكاتب حر أو مشروط ،فان كان مشروطا لم لم يبين شروطه ، وإن كان حرا ، أفلا يسلم ذلك إلى ميوعة النماذج؟

أما القاعدة التى اقترحها للكلمات(؟) التى تتألف من إجتماع نواتين من النوى الثلاث فلا تسلم له على إطلاقها ،حيث يرى وجوب وضع النبر القوى على الجزء السابق للنواتين(ـه) أو (ـ ـه) اذا وقعتا فى نهاية الكلمة (؟) ،ذلك أن فى نبر التتابع (ـه + ـ ـه) إختلافاً وتنوعا ،حيث ينبر بالطريقة (ـ۸ه + ۸ـ ـ ه) أو بالطريقة (ـ۸ه + xـ ـ ه)على

حسب التوزيع الجغرافى أو الاجتماعى للتنوعات اللغوية فى مصر على سبيل المثال ،ودعك من التنوعات الأخرى المثبوتة فى سائر بلاد العرب .

وباستثناء حالات معدودة لا خلاف فيها بينه وبين أنيس إلا فى الصياغة نجد سائر قواعد النبر اللغوى المقترحة من الكاتب ظنية إحتمالية :

— " ففى التتابع (ـ ـ ـ ٥ ـ ٥ ـ ٥) يذكر أنه " يصعب تحديد طبيعة النبر فى هذه الكلمة (؟) الآن . ما يقال هنا اقتراح مبدئى لا يدعى له الصحة المطلقة " .

— وفى الصيغ (قلت : لا أدرى لم عدل عن مصطلح(الكلمة) إلى إستخدام مصطلح(الصيغ) ؟ وهل هما عنده سواء؟ وإذا لم يكونا فأى فرق بينهما؟) التى ترد فيها (ـ ـ ٥) مرتين يقول : " يبدو أن الكلمة (قلت : هذا عدول جديد من العدول) يمكن أن تحمل نبرين قويين كذلك "(١١٨) .

— أما عن الصيغ (؟) التى تتألف من(ـ ـ ـ ٥) بالاضافة إلى نواة ثانية (ـ ٥) فيقول : "يبدو أنها تحملنبرين قويين"(١١٩) .

وهكذا تتأرجح جميع القواعد فى يده لتصبح طيعة ذلولا عند إستخدامها فى تحديد ما سماه النبر الشعرى ، ثم لكى يرتب على ذلك ما يسميه بالتوتر والانسجام بين النبرين(١٢٠) .

ونخرج مما سبق بأن تسمية هذه القواعد بالقوانين فيها قدر من الترخص لا يستهان به ،وأن كثيرا مما اقترحه لا يسلم له ، لإختلاف النماذج النبرية بين العرب المعاصرين فى مختلف أقطارهم ، وعلى إختلاف العوامل الإجتماعية الفاعلة فى سلوكهم اللغوى . أما وقوع هذه الإختلافات فى أغوار التاريخ السحيق فهو أوجب بقياس الأولى. وإذا انتقلنا إلى تقعيد أبو ديب للنبر الشعرى وجدناه يسوق" القوانين" الآتية(١٢١) :

(أ) " النواة (ــ٥) وحدة مستقلة قائمة بذاتها، قد يكون كلها كم محدد(١٢٢). وهذه النواة فى حالتها المفردة لا تتلقى نبرا محددًا، وتظل عائمة تنتظر تبلور دورها الإيقاعى فى السياق الكلى للتشكل .

(ب) النواة (ــ ــ ٥) هى أيضا وحدة مستقلة قائمة بذاتها... وهى لا تتلقى نبرا محددًا، بل تظل عائمة تنتظر دورها الإيقاعى فى السياق لتكتسب نبرا معينا.

(ج) النواة (ــ ــ ــ ٥) نواة قلقة، لها خصائص شخصية متميزة (؟). والميزة الأساسية لـ (ــ ــ ــ ٥) هى أنها يمكن أن تنبر بطريقتين :

ج . ــ ــ ٥

ج . ــ ــ ٥

وهى أيضا عائمة إلى أن يتبلور دورها الإيقاعى فى سياق التشكل الكلى " .

وهكذا ينتهى الأمر إلى تعويم شبه كامل للنبر اللغوى والنبر الشعرى جميعًا، على نحو يجعل من الكاتب سيد القرار فى كل حال. وهو ما تجلى واضحًا فى المآزق، حيث يفلح فى إقتحام العقبة حينًا، وتتأبى عليه فى أكثر الأحيان .

راجع الاقتباسات الآتية : ــ

— "يبدو أن المشكلة لن تحل إلا بوضع نبر قوى على (ــ٥) الثانية مما يبرز التوتر الداخلى الحذرى فى هذا الشكل"(١٢٣).

— " تعقيد الرمل أساس وعميق . وأود أن أوكد أن الفرضية المقدمة هنا مبدئية "(١٢٤).

— "بصورة مبدئية أقترح أن نموذج النبر فيه (قلت : يعنى فى الرمل) هو ....."(١٢٥).

— " لكن عملى على هذا البحر (قلت : يعنى الخفيف) لم يصل بعد إلى نتائج يمكن أن توصف بالصحة المطلقة، ولابد من دراسة أعمق

له . إن القراءة التقليدية التى تملأ الذهن للقصائد المشهورة التى تنسب إلى الخفيف تجعل من الصعب اكتشاف نموذج النبر فيه بهدوء .

" آمل أن تقود الدراسة الدقيقة فى المستقبل إلى نتائج أكثر سلامة "(١٢٦) .

- "يعتقد هذا الكاتب (قلت : يعنى نفسه) أن هذا يصدق على الشعر العربى بشكل عام ،مع أن تأكيد هذا الأمر يستحيل إلا بعد تحليل آلاف الأبيات . من الشيق أن يقوم عدد من الباحثين بدراسة إحصائية لهذه النقطة من أجل الوصول الى حكم له طبيعة إستقرائية شمولية "(١٢٧) .

والطريف أن الكاتب ،إذ يقترح هذه القواعد، يقرر أنها تصلح أساسا لفهم إيقاع الشعرالعربى ،" ولا ينبغى أن ترفض إلا إذا ثبت علميا أنها خاطئة" . وهذه العبارة الزاجرة غريبة حقا، اذ من المعروف بداهة أن البينة على من ادعى ،وأن عليه هو أن يثبت صحتها أولا قبل أن يجهد الآخرون فى إثبات خطئها، ومع ذلك فقد ثبت فى حقها الخطأ والتردد بأكثر من دليل .

ومن الملحوظ أن القراءات التى لا تسلم زمامها فى يسر واسماح لما سنه الكاتب من " قوانين" ابتكرت لها مقولة فضفاضة لا يمكن أن تعاير بمعيار ثابت ،أو تناط بوصف ظاهر منضبط ، وهو ما سماه ارتباط النبر الشعرى بالتجربة النفسية .

يقول الكاتب :

" النبر الشعرى ، كما أشارت الدراسة ، ليس نمطا آليا (ميكانيكيا) خالصا تفرضه طبيعة التتابعات الصوتية على الشعر ، أى أن النبر لايرتبط بالتفعيلات ذاتها بدرجة مطلقة ، وإنما له جانبه الحيوى الذى ينبع من التجربة الشعرية على مستوى الحركة الداخلية للتركيب الشعرى"(١٢٨) .

ثم يمضى الكاتب فى التدليل على ما ذهب اليه بإيراد معالجة ذاتية ،إنطباعية وغير موفقة ،لأمثلة من الشعر، مريدا بذلك إثبات السلامة لهذه المقولة ،على ما فيها من اضطراب وعدم اتساق فما تلكم التجربة التى يعنيها الباحث ؟ هل التجربة هنا مضافة للشاعر؟ فأنى لنا أن نقتحم أعماقه لنكشف عن أبعاد التجربة التى تجعلنا نؤثر نبرا على نبر؟ وهل أوصى الشاعر قارئه باصطناع طريقة بعينها من طرق الأداء تكون أدل على مراده ؟ ولو أنه كان فعل ، أترى ذلك ملزما لكل قارىء لشعره لا يتعداه ؟ وإذا كان إقتحام الأعماق مستحيلاً وكانت وصية الشاعر فى حكم العدم ،كما أنها ليست ملزمة حتى فى حال وجودها،فإذن هى التجربة كما يتصورها ويعيد تركيبها قارئه. وإذا صح ذلكم - وهو صحيح بلا ريب - كانت القراءة ضربا من التأويل مضافا الى القارىء لا إلى الشاعر . ولا يمكن - فى هذا المقام - أن تستثنى قراءة قراءة ،ولا أن يكون الخلاف بينهما بالصواب والخطأ. كذلك فإن القراءة لا تتحقق الا من خلال الإنشاد بالقوة أو الإنشاد بالفعل . وحينئذ نكون فى مواجهة الإنشاد. والانشاد توقيع وليس إيقاعاً (١٢٩). أى أنه تحقيق خاص للامكانات الإيقاعية المتاحة فى النص ،تتشكل به بما هى مدركات كلية " جشطلتية " لدى المنشد. وهذه المدركات الكلية مادتها عناصر الإيقاع العام بإمكاناتها وتحولاتها المتاحة ،وعناصر الإيقاع التى يسعى الشاعر إلى تشكيلها بإستخدام إمكانات اللغة ونظامها. ومن هنا حق لها أن تختلف وتتباين دون أن تتدابر أو تتناقض ، لأنها مدركات ذاتية وليست موضوعية . ويكون النبر - فى إيقاع الشعر العربى - من الخصائص الفاضلة redundant التى يمكن لها أن تسهم فى تشكيل مدرك كلى يتحقق من خلال أداء فيزيقى لحظى تبرز به نماذجه وتكويناته وذلك على أساس أن النبر خاصية إنشاد لا إنشاء. وحين نصل إلى هذا الأفق الرحيب الممتد تكون مهمة العروضى واللسانى قد انتهت لتبدأ مهمة الناقد،وتصبح قراءة النص الشعرى نقدا، ونقده قراءة ، وتكون القراءة عملا إبداعيا موازيا لإبداع المنشىء ، وقادرا على ابراز عناصر وتكوينات ونسب وعلاقات ربما لم تخطر لمنشىء النص ببال.

بمثل ذلك يمكن للمفاهيم أن تدقق ،وللمصطلح العلمى أن يستخدم على وجهه الصحيح، ولوسائل البحث أن تختار على بينة ،ولمجالات الدرس والنظر أن تنماز،فإذا هى تتكامل دون أن تختلط ،وتتضافر دون أن تشتبه . ولو أن الكاتب وقف بفرضية النبر فى الإيقاع العربى عند حدودها،ووظفها فى مجال النظر النقدى الذى هو بها أشبه ، لما جاوز الصواب أو جاوزه الصواب . ولكنه ركب بها مركبا صعبا ، وابتنى بذلك ناطحة من ناطحات السحاب على أساس من الإسفنج. ولقد هممنا أن نوجز فى كلمات قلائل تقويم هذا الجهد الدءوب المشكور على أى حال ، فلم نجد أبلغ من كلمات للكاتب نفسه ضمنها نقده لمقالة فايل ،وفيها يقول :

" تجسد دراسة فايل مثلا أعلى لفكرة تبرق فيها التماعة مفاجئة قد تكون جذرية الأهمية ،وقد تعد، إذا استخدمت بحذر وهدوء تامين،بالكشف عن آفاق خصبة . لكنها تتبعثر وتضيع ، إذ يسمح لها الباحث بالطغيان الكاسح، ويعتبرها فى فورة من النشوة والحماسة ،الضوء الكاشف الساطع الوحيد" (١٣٠) .

ترى ،لو أننا استبدلنا في هذا النص إسماً مكان اسم ، أنكون بذلك قد أبعدنا فى الغلط ،وركبنا مراكب الجور والشطط ؟ لا نظن .

الحواشي والمراجع

١ — عنوان الكتاب كاملا هو : " فى البنية الإيقاعية للشعر العربى نحو بديل جذرى لعروض الخليل ،ومقدمة فى علم الإيقاع المقارن"، دار العلم للملايين، بيروت ، الطبعة الأولى ،ديسمبر ١٩٧٤.

٢ — أنيس (ابراهيم) "موسيقى الشعر" ،مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، الطبعة الرابعة ، ١٩٧٢.

٣ — عياد (شكرى محمد) "موسيقى الشعر العربى — (مشروع دراسة علمية) دار المعرفة ، القاهرة ، الطبعة الثانية ،نوفمبر ١٩٧٨.

٤ — أبو ديب : ٤٦.

٥ — السابق : ٢٣٠.

٦ — نفسه .

٧ — نفسه .

٨ — نفسه : ٢٤٠.

٩ — أورد Seymour Chatman عدداً من التعريفات للإيقاع لكل من Sonnenschein, H.C. Warren, Aristoxenus ثم قدم شرحاً مطولاً لتعريف Warren . كما توجد محاولات مشابهة تضمنها كتاب D. W. Harding . والقاسم المشترك بين هذه التعريفات هو النظر إلى الإيقاع على أنه سلسلة من الأحداث ،أو مجموعات الأحداث التى تتشكل منها السلسلة . أما معالم الأحداث فتتمثل فى الأصوات أو تجمعات الأصوات أو الحركات العضوية أو غير ذلك . ويرجع لمزيد من التفصيل إلى فصلين بعنوان : "The Nature of Rhythm"

فى كل من :

- S. Chatman, "A Theory of Meter.", Mauton, and Co., 1965, pp. 17-29.
- D.W. Harding, "Words into Rhythm., Cambridge University Press, 1976, pp. 1-16.

١٠— أبو ديب : ٢٣١—٢٣٢.

١١- Chatman, Op. Cit., p. 12.

١٢- يعرف أبو ديب : (٢٢٢) النظام الإيقاعي القائم على النبر بأنه "قالب خارجي يجب ملؤه عن طريق اختيار الكلمات التي يقع عليها نبر لغوي ، والتي يحقق تتابعها النموذج المطلوب للنبر".

١٣- أبو ديب : ٤٥-٤٦.

١٤- من أمثلة التوظيف النقدي للزحاف ما علق به محمد غنيمي هلال على بيت أبي العلاء :

علّلاني فإن بيض الأماني

فنيت ، والظلام ليس بفاني

حيث يقول إن " المد في الكلمة الأولى من السطر الأول يناسب شكواه إلى صديقيه من نضوب آماله ، على حين خلت الكلمة الأولى من الشطر الثاني من المد لتحاكي انقضاء الآمال فإنها تقع سريعة في النطق لتدل على الفناء السريع " لبيض الأماني" والكلمتان الأخيرتان يمتد فيهما الصوت ليحدث تضادا في النطق بينهما وبين "فنيت" ، ففي السطر الثاني يدل انقطاع الصوت السريع في الكلمة الأولى على الدلالة السابقة ، ليعقبها المد في كلمتي "الظلام" و"بفاني" ليوحي الصوت إيحاء قويا بأن هذا الظلام ممتد لا نهاية له " .

وهذا تخريج طيب فيما يبدو لنا ، راجع أمثلة أخرى في " النقد الأدبي الحديث " ، دار الثقافة ودار العودة ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص ٤٦٥ وما بعدها.

١٥- أبو ديب : ٢١١ ، ويضيف الكاتب هنا بين قوسين (واليوناني في اقتراح مبدئي) . وهو أمر لا يعنينا هنا ، فما نحن وشعر يونان إذا كنا ما نزال في حيرة مطبقة من أمر الإيقاع في شعر العرب.

١٦- السابق : ٩٥.

١٧- السابق : ٢١٥-٢١٦.

١٨- السابق : ٢٨٣.

١٩ـ السابق : ٣٠٦٠

٢٠ـ السابق : ٣٢٧٠

٢١ـ عياد: ٥٠٠

٢٢ـ أبو ديب : ٣٢٨٠

٢٣ـ السابق : ١٩٦٠

٢٤ـ السابق : ١٩٧ـ١٩٨٠

٢٥ـ السابق : ١٩٦٠

٢٦ـ السابق : ١٩٨٠

٢٧ـ السابق : ٢١٠٠

٢٨ـ حين نورد مصطلح " العروض العربى" مجردا من كلمة " علم" أو غير مقرون باسم الخليل فانما نعنى الظاهرة العروضية العربية ، أى إيقاع الشعر العربى بإطلاق ،لا خصوص نظام الخليل ٠

٢٩ـ يراجع فى شرح مفهوم الايقاع البصرى :

Henry Lanz, "The Physical Basis of Rhyme". Stanford University Press, 1931, pp. 202-3.

٣٠ـ أبو ديب : ٢٣٠ـ٢٣١٠

٣١ـ للمصطلح Morphology مدلولات تختلف بين علوم النبات واللسانيات على سبيل المثال ٠ وكذلك الأمر بالنسبة للمصطلح metalanguage، اذ يرتبط بعدد من المدلولات فى مجالات معرفية متنوعة ،بل إن المصطلح الأخير ـ ومثله مصطلح formant ـ تختلف مدلولاته داخل إطار اللسانيات ـ باختلاف مستويات التحليل ٠ ويراجع تفصيل هذه الفروق فى المعاجم اللسانية المعتمدة ، ومن بينها :

A.R.K. Hartmann and F.C. Stork, "Dictionary of Language and Linguistics", Applied Science Publishers LTD, 1972.

٣٢- أبو ديب : ٢٠٢.

٣٣- السابق : ٢١١.

٣٤- السابق : ٢٠٩.

٣٥- أنظر :

Peter B. Denis and Elliot N. Pinson, "The Speech Chain" Bell Telephone Laboratories. Anchor Science Study Sbries, 1973, p. 85.

وأيضا مصلوح : " دراسة السمع والكلام" ، عالم الكتب ، القاهرة ١٩٨٠، ص ٣١٦.

٣٦- أنظر : ارنست بولجرام : "مدخل الى التصوير الطيفى للكلام" ، ترجمة سعد مصلوح، مكتبة دار العلوم ، القاهرة ،١٩٧٨، ص ٩٦ ، وأيضا :

M.A.R Gleason Jr. "An Introduction to Descriptive Linguistics", Halt, Rinehart and Winston, 1974, pp. 4-6.

٣٧- هذه المعلومات متاحة فى كثرة من الكتب المتخصصة فى علم الصوتيات ، نذكر منها فى العربية على سبيل المثال :

- عبد الرحمن أيوب : " الكلام ، إنتاجه وتحطيله" ، جامعة الكويت ، ١٩٨٤، ص ص ٢٢٩، ٢٣٦.

- ارنست بولجرام : المرجع السابق ذكره ، ص ص ٢٠-٣٤.

- مصلوح: المرجع السابق ذكره ، ص ص ٣٧-٤٩، وانظر بالإنجليزية:

- B. Malomberg, "Phonetics", Dover Publications Inc. 1963, pp. 74-5.

(وفيه حديث مفصل عن الفرق بين الكم الذاتى اللغوى والكم الموضوعى).

- Denis and Pinson, op. cit., pp.21-4, 41-6.
- Gleason; op. cit. pp. 357-63.

٣٨- Chatman, op. cit., p. 14.

٣٩- Ibid, pp. 21, 42.

٤٠- J. E. Wallace Wallin, "Experimental Studies of Rhythm and time". Psychological Review, XVIII, (1911), p. 108.

والنص مقتبس من : Chatman, p. 21.

٤١- Chatman, p. 22.

٤٢- Ibid, p. 105.

٤٣- أبو ديب : ٢٠٩.

٤٤- Chatman, p. 95.

٤٥- A.W. De G½ost; "Phonetics and Aesthetics of Poetry", in B. Malmberg (ed),"Manual of Phonetics", Amsterdam, 1968, p. 544.

٤٦- انظر بولجرام : ص ٢٥١،٢٥٦.

٤٧- " صدر العلم " هى العبارة العربية الأرومة عن ما يسمى فى لغة المترجمين " الخلفية العلمية " . وقد نبهنى إلى هذه العبارة الطريفة تلميذى وصديقى السيد عبداللطيف الفكى، وعنه أخذتها، فله شكرى .

٤٨- نعنى بعمل فايل :

G. Weil, "Arud", in Encyclopaedia of Islam". new edition, E. J. Brill, Leiden, 1960, pp. 667-677.

وانظر لنا - فى هذا المقام - المقال السابق: " فى مسالة البديل لعروض الخليل : دفاع عن فايل ".

٤٩- عنوان العمل كاملا هو:

Zaki N. Abdel-Malek: "Towards a New Theory of Arabic Prosody"

وقد نشر بمجلة " اللسان العربى" التى يصدرها مكتب تنسيق التعريب بالرباط ، على عددين هما :

مج ١٨، ج ١، ١٩٨٠، ص ص ٧٤-١٠٨.
ومج ١٩، ج١، ١٩٨٢، ص ص ٦٥-٧٦.

٥٠- آبو ديب : ٤٣.
٥١- السابق : ٢١٨.
٥٢- السابق : ٢٢٠.
٥٣- انظر الحاشية ٣٧ من هذا البحث.
٥٤- لا ندرى سر اللجوء الى هذه المعاظلة والتعقيد فى ترقيم الشواهد والأشكال والجداول فى الكتاب، وهى تبدو للقارئ منذ الصفحات الأولى للكتاب حتى يفرغ منه. وربما كان التخفف منها - فى ظننا - أدعى لإيلاف القارئ.

٥٥- آبو ديب : ٢٢٠-٢٢١.
٥٦- آنظر على سبيل المثال :

- Malmberg. (Phonetics). pp. 80-1.
- Gleason, p. 28.

وأيضا : مصلوح : ص ٢٦٤-٢٦٦.
٥٧- آبو ديب : ٢٢٢.
٥٨- السابق، ٢٢٣.
٥٩- مصلوح : ص ٢٧١-٢٧٢، وبولجرام : ٥٥.
٦٠- بولجرام : ص ١٥٨-١٦٠.
٦١- عن نوع الحركة آنظر :

Peter Ladefoged:"Elements of Acoustic Phonetics). The University of Chicago Press, Seventh Impression, 1971, pp. 26-7.

٦٢- Denis Pinson, op. cit. p. 134 ff.
٦٣- De Gwost; p. 537.
٦٤- ابن جنى (أبو الفتح عثمان): "سر صناعة الاعراب"، ج١، بتحقيق مصطفى السقا وآخرين، ط ١، مصطفى البابى الحلبى مصر، ١٩٥٤، ص ١٩، ٢٠.

٦٥- قلت الأولى : أن يقال :" إلى ما قبل هذا القرن" .
٦٦- أبو ديب : ٢٨٩.
٦٧- السابق : ٦٦.
٦٨- يذهب عياد الى " أن النبر فى اللغة العربية ليس صفة جوهرية فى بنية الكلمة العربية ،وإن يكن ظاهرة مطردة يمكن ملاحظتها وضبطها" . ويقرر أن القائلين بالأساس النبرى لإيقاع الشعر العربى مطالبون بإثبات " أن النبر يؤلف عنصرا جوهريا فى بناء كلمات اللغة العربية ،أو - بتعبير سابير - صفة حركية فى نظامها الصوتى" . ويؤكد عياد أيضا أن أحدا ممن ادعى هذه الدعوى لم يتمكن من إثباتها فى الدراسات السابقة التى تناولها فى كتابه " . (عياد ٣٩،٥٣).
قلت : وتلكم مقالة حق ،نضيف إليها أن ذلك لم يثبت أيضا من الدراسات اللاحقة ،ومن بينها كتاب أبو ديب .
٦٩- أبو ديب : ٣٣.
٧٠- السابق : ٢١٧.
٧١- De Grost, op. cit., p. 524.
٧٢- Ibid.
٧٣- أبو ديب : ٢٣٨.
٧٤- السابق : ٢١٧-٢١٨.
٧٥- السابق : ٢٢٢.
٧٦- ثمة إجماع على أن النماذج الإيقاعية فى الشعر هى تنظيم وتكثيف للإمكانات الإيقاعية فى الكلام اليومى المعتاد. ويرى دافيد أبركرومبى أن هذه الحقيقة هى العلة الكامنة وراء ما يلاحظه من أن الشاعر"ليس بحاجة إلى أن يتعلم العروض لكى يصير شاعرا"فهو سابق للعروض كما يقول أبو العتاهية .
انظر فى هذه المسألة :

- Harding; op. cit. , pp. 17-8.
- D. Abercrombie; "A Phonetician's View of Verse Structure"). in (Studies in Phonetics and Linguistics). Oxford Univ. Press. 1965, p. 18.

٧٧- أبو ديب :٢٨٩٠

٧٨- السابق ٠

٧٩- عياد : ٤٠٠

٨٠- أبو ديب : ٢٩٠٠

٨١- السابق ٠

٨٢- السابق : ٢٨٩٠

٨٣- السابق :٢٩١٠

٨٤- السابق :٣٠٧٠

٨٥- عياد:٥٠٠

٨٦- أبو ديب :٩٠

٨٧- السابق ٠

٨٨- السابق :٢٩١٠

٨٩- السابق:٢٨٩٠

٩٠- أنيس (ابراهيم): "الأصوات اللغوية"، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الخامسة، ١٩٧٩، ص ١٧١٠

٩١- السابق : ١٧٣٠

٩٢- يقول أنيس : "واللغة العربية حين النطق بها (قلت : التأكيد لنا) تتميز فيها مجاميع من المقاطع، تتكون كل مجموعة من عدة مقاطع ينضم بعضها الى بعض، وينسجم بعضها مع بعض ٠٠٠الخ" (الأصوات اللغوية: ١٦١)٠

٩٣- أنيس : الأصوات اللغوية ، ١٥٩-١٧٧٠

٩٤- أنظر عرضا مستفيضا لما بذله اللسانيون من جهود ومحاولات لتعريف الكلمة ، وما وجه الى تعريفاتهم من نقد فى : حلمى خليل : " الكلمة ، دراسة لغوية ومعجمية" - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، فرع الاسكندرية ، ١٩٨٠، ص ١٥-٢٠٠

٩٥- أنيس : "الأصوات اللغوية " ، ص ١٦٢، ويلاحظ أن أنيس، وإن أدار كلامه كله فى النبر والمقطع حول " الكلمة العربية ونسيجها" لم يقدم أى تعريف علمى تصورى أو إجرائى لما يعنيه بمصطلح "الكلمة" ٠ ولا تجد له فى هذا المقام إلا قوله : " ينقسم الكلام العربى الى تلك المجاميع من المقاطع ، وكل مجموعة تسمى عادة بالكلمة (التأكيد لنا) ٠ فالكلمة فى الحقيقة

ليست إلا جزءا من الكلام، تتكون عادة من مقطع واحد أو عدة مقاطع وثيقة الاتصال (؟)، ولا تكاد تنفصم أثناء النطق (؟)، بل تظل متميزة واضحة في السمع (؟). ويساعد بلا شك على تمييز تلك المجاميع معانيها المستقلة (؟) في كل لغة " . قلت : وهذا كلام سائب لا ضابط له، ولا طائل تحته . وأحرى بما أقيم على أساسه من مناقشة وتعقيد أن يصيبه من الاضطراب والخلل شيء كثير، وقد كان .

٩٦- أبو ديب : ٩٠.

٩٧- السابق : ٣٠٩.

٩٨- السابق : ٣١٧.

٩٩- السابق : ٢٣٠.

١٠٠- السابق : ٣٢٠.

١٠١- السابق : ٣٨٥، ٤١٨.

١٠٢- السابق : ٤٢٤.

١٠٣- السابق : ٢٩٥.

١٠٤- السابق : ٣٩٤.

١٠٥- يراجع حديث أنيس عن انتقال النبر في " الأصوات اللغوية "، ص ١٧٦، ١٧٧.

١٠٦- أبو ديب : ٣٠١.

١٠٧- الحق أن كتاب أبو ديب يشتمل على فرضيتين، إحداهما فرضية التفسير " النبري " للايقاع، والأخرى فرضية التفسير " النووي " ويصرح أبو ديب بإمكان انفصال الفرضية الأولى عن الثانية قائلا : " إن رفض تقبل فرضية النبر ... لا يعني بالضرورة إنهيار هذا للنظام، إذ يمكن اتخاذه بديلا لعروض الخليل على أسس لا يدخل النبر فيها " (ص ٣٤).

وإذن فهما نظريتان لا نظرية واحدة، والتسليم بقوله هذا يؤدي إلى الاعتراف بأن الفرضية التي طرحها في الفصل الأول قائمة على أساس الكم وحده، وهو ما دعا إلى الغاشه، ثم عاد فطالب بدراسته على أساس جديد (يعني فكرة النوى الايقاعية) (٢٠٨). والحق

أن الكم هو الكم ،وأن الخطأ فى مطالبته بالغاء الكم قد عرض له من جراء حمله الكم العروضى على الكم الموسيقى ،ومن تجاهله لاختلاف أنواع الكم ، بين ذاتى وموضوعى ، وبين نسبى ومطلق ، وبين فوناتيكى وفونولوجى ،على ما تبينا .

١٠٨- أبو ديب : ٤٨.

١٠٩- يمثل الكامل والوافر مشكلة حقيقية لكلتا الفرضيتين اللتين طرحهما أبو ديب ، انظر ص ص ٣١،٣٤،٣٦،٤٠،٤٤،٥٣،٥٦،٥٧،٦٤،٦٦، ١٥٠،٢١٧-٢١٨.

١١٠- أبو ديب .

١١١- السابق : ٦٦.

١١٢- الهجوم على مقولة الزحاف والعلة فى الكتاب بمناسبة ولغير مناسبة على نحو يجاوز الدفاع المشروع عن الرأى إلى دائرة الإملال والاضجار،والكاتب يربط الزحاف والعلة بالمفهوم الأخلاقى للكمال والنقص ، علما بأن ذلك لا يطرد عند أهل العروض . كما يقول هجومه فى غير مرة بالسخرية من العروضى الباحث عن شمعة ثالثة ،والمتوهم للتحولات الشبحية والطريف أن مفارقة النموذج النظرى للواقع والأداء هو قاسم مشترك بين الخليل ،وقايل وأبو ديب ، إذ يعترف ثالثهم بثلاثة أشكال للبحر التقليدى ،والجديد والشكل الشعرى (أى المستعمل بالفعل) . ويظهر ذلك جليا من الجداول المتضمنة فى الفصل الأول . انظر ص ص ٤٢-٤٥، ٤٩-٥٢،٥٥، ٧٨،٢١٧-٢١٨،٣٨٥.

١١٣- أبو ديب : ٥٣.

١١٤- السابق : ٧١.

١١٥- السابق : ١٠٠.

١١٦- انظر مناقشة أنيس للتفعيلتين: (مفعولات)و(مستفع لن) فى " موسيقى الشعر" ،ص ص ٩٠،١٢١.

١١٧- أبو ديب : ٣٠٢.

١١٨- السابق : ٣٠٣.

١١٩- السابق : ٣١٥ وما بعدها .

١٢٠- السابق : ٣٣٢.

١٢١- قلت : يقول أبو ديب عن هذه " النواة" إنها " قد يكون لها كم محدد" - كذا بصيغة التمريض . وهذا - في حسباننا - قول عجيب ، إذ لا مندوحة لهذه النواة أو لغيرها من أن يكون لها كم محدد على وجه اللزوم ، بما هي امتداد في الزمان نطقا ، وفي المكان خطا .

١٢٢- أبو ديب : ٣٤٨.

١٢٣- السابق : ٣٤٨-٣٤٩.

١٢٤- السابق : ٣٤٩.

١٢٥- السابق : ٣٥١.

١٢٦- السابق : ٣٧٣.

١٢٧- السابق : ٣٣٥.

١٢٨- السابق : ٣٥٣-٣٦٣.

١٢٩- يرى أنيس أن " موسيقى الشعر العربي تتكون من عنصرين رئيسيين : -

(١) ذلك النظام الخاص في توالي المقاطع .

(٢) مراعاة النغمة الموسيقية الخاصة intonation في إنشاده .

ويعني أنيس بالنغمة " تلك الصفة الموسيقية التي تميز الشعر حين ينشد من النثر حين يقرأ قراءة عادية " . ويضرب لذلك مثلا : أنظر الآية الكريمة : " فأصبحوا لا يرى إلا مساكنهم "، فإنها من ناحية نظام توالي المقاطع توافق شطرا من أشطر البسيط ، فإذا اقتبست في شعر شاعر من الشعراء وجب أن تنشد بنغمة موسيقية (والتأكيد لنا) تخالف القراءة العادية ، وتخالف الترتيل القرآني ، فليس ترتيب المقاطع هو الصفة الوحيدة التي يتكون بها النظم ، بل لابد معها ، حين الإنشاد ، من مراعاة نغمة موسيقية خاصة " intonation "(موسيقى الشعر: ١٥٠-١٥١).

أما عن النبر فإن أنيس لا يرى فرقا بين النماذج النبرية في الشعر والنثر ، يقول : " والذى نلحظه فى نبر الشعر أنه يخضع لنفس القواعد التى يخضع لها النثر، غير أننا حين ننشد الشعر نزيد من الضغط على المقاطع المنبورة ، وبذلك نطيل زمن النطق بالبيت من الشعر (السابق : ١٦٨)٠

وهكذا يُعلى أنيس من قيمة التنغيم فى تشكيل النظم، ويرى أن " الإنشاد لا يتم بمجرد مراعاة التفاعيل فى الوزن ،أو إعطاء النبر حقه من الضغط ،بل لابد مع هذا من النغمة الموسيقية" (السابق نفسه) - ويشبه الأوزان - التفاعيل والنغمة الموسيقية بالرجل والمرأة، " فلا يتم الإخصاب الا بالاثنين" (السابق : ١٧٠)، ويجعل المرجع فى الحكم على صحة النغمة الموسيقية أو نشوزها " إلى الأذن المرهفة والمدربة على التمييز بين النغمات" (السابق نفسه) ٠

وواضح من ذلك كله أن أنيس يجعل الإنشاد عنصرا رئيسيا من عناصر تشكيل النظم،كما أنه يكاد يسوى بين الإنشاد والتنغيم ٠

ويعنينا فى هذا المقام استظهار الحقائق التالية : -

١) أن للتشكلات الإيقاعية وجودا فى العمل الشعرى بما هو نص لغوى وهذه التشكيلات عمل ينضاف إلى الشاعر ويختص بصنعة الإنشاد عنده ووجودها متميز عن عملية الانشاء ولا يتوقف عليها،وان كان يتحقق بصورة مختلفة من خلالها. أما مادة هذه التشكلات فهى الخصائص المميزة لنظام اللغة التى يكتب بها العمل الشعرى ٠ ومن ثم فإن خلط الأمرين على هذا النحو لايجوز،من حيث ان التشكلات الإيقاعية فى الإنشاد قابلة للتشخيص والفحص فى ذاتها ، حتى قبل أن تحقق من خلال الانشاد.

٢) أن التنغيم ليس مساويا للانشاد،وما هو الا عنصر واحد من عناصر كثيرة ،بل انه ليس بأهمها ولا أعظمها تأثيرا ٠

٣) أن الصعود والهبوط فى التنغيم منفك عن اختلاف درجات العلو فى الأداء ، أى أن نموذج التنغيم الواحد يقبل حدوث تنوعات عظيمة فى درجات الاسماع التى نعبر عنها فيزيقيا بالشدة ،وادراكيا بالعلو ٠

٤) أن خصائص التحققات للفونيمات الجزئيـــة segmental phonemes بنوعيها، الصوامت والحركات ، ذات دور فعال فى تشكيل خصائص الإنشاد لا يمكن إغفاله .

٥) أن أنيس يجعل من إطالة النطق بالبيت نتيجة مباشـــرة للضغط على المقاطع المنبورة ،وليس هذا حتما ولازمـــا ، إذ إن الاطالة والتقصير يرتبطان مباشرة بعامل آخر هـــو عامل التزمين Tempo (أى توزيع الكم المطلق توزيعـــا تناسبيا) . وهذا العامل لا يرتبط بالنبر أو التنغيم على وجه الضرورة واللزوم ،فهو فاعل بنفسه ،وفاعل بغيـــره ، وأهميته فى الإنشاد تفوق التنغيم بلا جدال .

٦) أن النبر الجملة (أى نبر التأكيد emphatic stress) قد أغفل دوره تماما ،سواء عند أنيس أو أبو ديب ، مـــع العلم بأنه وسيلة مهمة لإبراز نماذج الإيقاع ،كما أنـــه وسيلة المنشد لعرض تأويله للنص . ونلحظ هنا أن أنيـــس لم يعرض له بذكر، أما أبو ديب فيسميه " النبر البنيـوى". وقد خفيت علينا الحكمة من هذه التسمية . وهو يصـــرح بإغفاله ويعده من المرجئات التى تحتاج مزيدا مـــن الدراسة ،وما أكثرها فى كتابه . (يقول أبو ديب : أمـــا النبر البنيوى فإن دوره من التعقيد بحيث يصعب تحـــديده الآن ،واستقراء النماذج التى يشكلها ،وامتحان إمكانيـــة اقامة نظام إيقاعى للشعر على أساسها . لذلك لن ينـاقـــش الآن ،وستؤجل دراسته إلى مجال آخر" (ص ٣١١) .

ونخلص مما سبق إلى أن الانشاد ليس مساويا للتنغيم ، بل إن التنغيم ليس أهم العوامل الفاعلة فى تشكيلـــه . ويكون الإنشاد بذلك عملية مركبة تدخل فى تشكيلها عوامل وكميات صوتية وأدائية مختلفة ،تتداخل تأثيراتها بحيـث يشكل بعضها بعضا ، كما تشكل فى مجموعها الطابع الخـــاص المميز لمنشد بعينه ،لعملشعرى بعينه ،فى لحظة بعينها .

١٣٠- أبو ديب : ٤٠١ .

المبحث السادس

المنهج الصوتي للبنية العربية (*)

رؤية جديدة في الصرف العربي

للدكتور عبد الصبور شاهين

عن المجلة العربية للدراسات اللغوية :
الخرطوم - المجلد الثاني - العدد الثاني
يونيو ١٩٨٤

المنهج الصوتي للبنية العربية
رؤية جديدة في الصرف العربي (*)
للدكتور عبد الصبور شاهين

فاتحة :

أحسب أنه لاشئ يسعد المشتغل بالعلم كأن يجد لكلماته وآرائه صدى ، وأنه لا أقتل لمعنوياته من أن تذهب صيحته أدراج الرياح. وكم من كتب قيمة حيكت حولها مؤامرات الصمت . فلم تظفر من معاصريها بما هي جديرة به من عناية .

وهذا الكتاب أهل ولاشك لأن يكون موضع النظر، هو أهل لذلك أولا بحكم إنتماء مؤلفه الى المجال الجامعي الأكاديمي ، وهو أهل لذلك ثانيا بحكم موضوعه الذى يقع فى الصميم من مشكلات لغتنا العربية الشريفة ، وبحكم ما يحمله فى عنوانه من إشارة واضحة تستيقظ النظر إلى أنه " رؤية جديدة فى الصرف العربى" . والرؤية الجديدة هى فى جوهرها مواجهة بالتحليل والتغيير - تعديلا أو عدولا - لرؤية قديمة وعرف علمى قار، ومن ثم حمل الكتاب الطابع الغالب على كتب المعارك العلمية ، ووقف موقفا متميزا من المجددين والمقلدين على سواء ، فمحاولات التجديد فى ميدان النحو لم تقدم فى رأيه حتى الآن " سوى بضعة أمثلة ، أو بضعة مصطلحات ، أو تعديلات لطائفة أو أكثر من المسائل النحوية ، أو كتبا على ورق صقيل . أما المنهج المتكامل الذى يتعرض لكل مسائل العلم ، ويتصدى لحلها على الأساس الجديد المقترح ، إن وجد ، فذلك شئ لم يظهر بعد" (ص ٧) .

(*) مطبعة جامعة القاهرة والكتاب الجامعى ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ٢١٦ صفحة .

ولم يسلم المتشبثون بالقديم - كما يسميهم المؤلف - من نقد ساخر شبه فيه القديم " بمارد عملاق يقف على سافين من حطب، ويوشك أن يتهاوى من أول لمسة" (ص ٧). وهكذا أهدرت فى رأيه " وظيفة البحث العلمى بين قصور المجددين وقصور المتمسكين" (ص ٧).

هل لنا أن نستنبط بمفهوم المخالفة أن هذا الكتاب محاولة للوصول إلى المنهج المتكامل الذى يبرأ من قصور المجددين، ويطوع جمود المقلدين؟ . نعم، بل هذا هو ما صرح به المؤلف حين قال: "لقد أسفر المنهج الذى أقدمه اليوم إلى قراء العربية عن نتائج كثيرة تتغير بها مفاهيم كثيرة، وتتصادم مع أفكار مقررة من قبل"، (ص ١٧)؛ بل إن المؤلف لا يعتبر خلافه مع أنصار القديم اجتهادا فى مسائل خلافية، ولكنه قضية صواب وخطأ، وذلك إذ يقول: " إن المعاناة فى سبيل الصواب أفضل من النوم على أشواك الخطأ" (ص ١٧). ويتساءل فى إنكار: "ماذا ستقول الأجيال القادمة عنا حين تجدنا مقلدين للسلف حتى فى الخطأ؟ بل حين تجدنا قد إعتنقنا هذا الخطأ مذهبا نذود عنه؟ (ص ٢٦).

ومن حق المؤلف علينا - نحن قراء العربية الذين قدم إليهم كتابه - أن نحفل بالكتاب وما حوى من قضايا. ومن حقنا أيضا أن يكون لنا فى كل ذلك وجهة نظر. لاسيما حين نجد المؤلف يستنهض همة الغيورين على اللغة والتراث راجيًا أن يثير المنهج حفيظتهم "فيتجهوا إليه بما يملكون من نقد بناء يقوم معوجه، ويقترحوا ما يرون من تعديل أو إضافة فى التحليل أو فى التصور".

وأشهد أن هذا المنهج أثار حفيظتى بالفعل، وليس حسنا أن تذهب هذه الدعوة الكريمة بددا دونما جواب. ومن ثم فقد عمدت إلى بعض ما عنّ لى من ملاحظات لأجعله تحت بصر مؤلف الكتاب وقرائه، لعله ولعلهم واجدون فيها ما يقع فى دائرة النقد البناء الذى يقوم المعوج ويسد الخلل. وحتى لا تتفرق بنا السبل فى تتبع هذه الملاحظات. وهى من

الكثرة كمًّا،ومن التنوع كيفا بحيث يصعب أن نأتى عليها جميعا ، رأينا أن نسلك أهمها فى مجموعات أربع : خصصنا أولاها لنقد ما لاحظناه من خلط ظاهر يتخلل الكتاب كله بين المادة والتقعيد، وناقشنا فى الثانية ما ساقه المؤلف بين يدى بحثه من "معطيات صوتية حديثة" وجعلنا الثالثة لنقد الأساس الذى قام عليه هذا " المنهج الصوتى" . أما المجموعة الرابعة فقد سيقت مثالا لما يعالجه المؤلف من قضايا صوتية ليفسر بها مشكلات الصرف العربى، واخترنا لذلك مناقشة تفسيره المقطعى لبعض اللواحق الصرفية . ونأخذ الآن فى سرد هذه المجموعات الأربع .

أولاً ، حول الخلط بين المادة والتعقيد

لا يختلف اثنان على أن عنوان الكتاب ينبغى أن يكون دالا على مافيه ،بأن يلخص فى إيجاز مبين لب المشكلة التى يعالجها. وإذا كان هذا هو المألوف والمتوقع من عنوان الكتاب أيًّا ما كان فهو فى البحوث الجامعية أوجب . بيد أنى أعترف بوقوفى طويلا أمام عنوان هذا الكتاب أقلب فيه النظر،ولا أكاد أستقر فى فهمه على حال. ولم يكن بد من تصفحه حتى تستبين معالم الطريق . ولأياً عرفت المقصود ، فإذا العنوان لا يدل عليه ،ولا يهدى إليه .

عنوان الكتاب " المنهج الصوتى للبنية العربية" ، وهذا العنوان وحده يثير أكثر من إشكال ،فهل ما يتضمنه الكتاب هو " المنهج" أم أنه مجرد " منهج"؟ إن تصدير الكلمة بأداة التعريف فيه جزم من المؤلف بأنه المنهج الذى لا منهج غيره ،أو الذى لا خلاف عليه ،وذلك غير صحيح بلا ريب ،وليس فى قدرة إنسان أن يدعيه ، وإلا انتفت الدواعى لمطالبة القراء بإبداء ما لديهم من نقد بناء يقوم ما توقعه المؤلف من مواطن الخلل ،ويسهم بالإضافة أو التعديل فى علاجها. هذه واحدة .

وأخرى ،أهو منهج للبنية العربية أم لدراسة البنية العربية؟ والفرق بين الأمرين كبير،وانتفاء التمييز بينهما هو خلط ظاهر بين المادة والتقعيد،وعنوان الكتاب على ذلك أبلغ دليل ،وإن كان هذا الخلط يتجاوز العنوان إلى تضاعيف الكتاب وتفصيلاته ،حيث تداخلت الحدود بين المادة اللغوية من جهة ،وضبطها وتفسيرها من جهة أخرى . وبدهيّ أن المادة اللغوية ظاهرة من ظواهر الاجتماع البشرى ،أما تقعيدها والتماس الضبط لنظمها فهو الأمر الذى يتطلب منهجا،والمنهج هو رؤية علمية يطرحها الباحث لتتحقق باستخدامها الغاية من الضبط والتقعيد والتفسير. ومن ثم تصبح عنونة الكتاب " بالمنهج الصوتى للبنية العربية" أمرا فيه نظر،إذ البنية فى ذاتها لا منهج لها،وإنما المنهج أداة ووسيلة ورؤية للدارس يستعين بها على التنظيم والتقعيد والتبويب . لذلك ليس من النادر أن تتعدد المناهج وتختلف فيما بينها والمادة واحدة. وهذه هى الإنجليزية وقد تعددت أنحاؤها بين المدرسية والوصفية والتوليدية وغير ذلك دون أن نجد من بين أتباع هذه الاتجاهات من يدعى لمنهجه مثل ما إدعاه المؤلف حين وصف منهجه بأنه " الصورة الواقعية لسلوك اللغة". أو أن ينبز منهج غيره بأنه " لا يعبر عن الواقع " (ص ٢٠). ذلك أن الخلاف بين هذه المناهج ليس خلافا بالخطأ و الصواب بقدر ما هو خلاف بين منطلقات وفلسفات وإجتهادات ،وهى أمور يعد الخلاف حولها من طبائع الفكر البشرى . وتظل القاعدة مهما بلغت دقتها محاولة لتحليل الواقع وضبطه وتفسيره وليست انعكاسا مرآويا له . ويتجاوز هذا الخلط بين المادة والتقعيد عنوان الكتاب . كما ذكرنا ــ إلى كثير من مسائل الكتاب . فالمؤلف يشير فى المقدمة إلى ظهور اتجاه فى تعليم الإنجليزية يتوخى تسمية حروف الهجاء الإنجليزى بأصواتها لا بألقابها " فالرمز h هو (هـ) وليس (اتش) والرمز W هو (و) وليس (دبليو) .. الخ" ،ثم يتحمس لهذا الاتجاه فيقول معلقا : "إن هؤلاء المدرسين استطاعوا أن يثبتوا قدرتهم على تغيير الواقع "ويقول: " إن المهم دائما هو الوصول إلى الحقيقة" (ص ٦) . وعلى الرغم من أن المؤلف حين عرض لهذا الاتجاه لم يشر إلى مرجع ،ولم يسمِّ عالما، ولم يذكر أين قرأ ما ساقه من قول ــ نقول : إن الأمر أهون من ذلك

بكثير ،وهو لا يستدعي كل هذه الحماسة ،فأي واقع تغير؟ وأي حقيقة توصلوا إليها ؟ وهل العدول عن تسمية الرمز W من دبليو الى(و) هو وصول لحقيقة الرمز W ؟ وهل يتحد الاسم بالمسمى في نظر المؤلف إتحاداً فيزيقيا أنطولوجيا على نحو يصبح إطلاق اسم آخر عليه تحطيما لحقيقة المسمى ومسخا لواقعه؟ وهل كان المدرسون من قبل في ضلال مبين حتى اهتدوا إلى هذا الاتجاه الجديد فخرجوا به من الظلمات إلى النور ؟ .

وشبيه بذلك ما كان من المؤلف حين مضى يناقش بعض آراء السلف مفندا إياها على نحو غريب حقا ،فهو يسمى ألف الاثنين وواو الجماعة وياء المخاطبة " الضمائر الحركية" ،ولا بأس عليه فيما فعل . ولكن البأس كل البأس هو في تخطئته القدماء حين قالوا بأنها ضمائر مبنية على السكون ،بحجة أن كلمة "الحركية" التي اختارها لمصطلحه تتعارض مع مصطلح السكون الوارد في مصطلح القدماء تعارضا معجميا . ويصوغ المؤلف حجته في ذلك بقوله : "إن الحركة لا يمكن تصور خلوها في ذاتها منها" (ص١٦) . ولعل المؤلف معي في أن هذه المعاظلة الواضحة في العبارة التي تذكرنا بقول الفرزدق الشهير " أبو آمه حي آبوه يقاربه " لا تخفي وراءها إلا مدلولا بسيطا إلى درجة ممعنة في البساطة ،ولعله معي في أن التعارض هنا لفظي . وينبغي أن يرجع في تحديده إلى مفهوم الحركة والساكن عند القدماء . وإذا جاز له مثل الاعتراض على المسطلح القديم أفلا يجوز للقدماء أو من سار على نهجهم أن يعترضوا على ترجمته لما يسميه الأوربيون(Consonants) بالصوامت اذ كيف يكون الصوت صامتا؟ فالصمت نفي للصوت " والصوت لا يمكن خلوه في ذاته منه" . وأخيرا ،أنّى للنحاة القدماء أن يعلموا بظهر الغيب أن سيأتي زمان تسمى هذه الضمائر الثلاثة في هذا الكتاب بالضمائر الحركية؟ ألا يحل هذا الإشكال أمثل حل أن نعيد الى الأذهان مقالة القدماء الشهيرة " لا مشاحة في المصطلح" .

وإذا كان ذلك صحيحا — وهو صحيح بلا ريب — بطل أن يكون الخلاف بين المؤلف وعلماء السلف أو أنصار القديم خلافا بالخطأ والصواب

ويكون منهجه اجتهادا منه للبحث عن وسيلة أمثل - من وجهة نظره - لتفسير التحولات التى تطرأ على بنية الكلمة العربية . وحينئذ لا فضل لمنهج على منهج إلا بإفادته من التقدم العلمى بعامة، وبصلاحيته لمعالجة الظاهرة المدروسة، وباتساق مقولاته فى ذاتها، وبقدرته على ضبط المادة اللغوية، وبانحسار دائرة الشذوذ بتطبيقه الى أضيق مدى ممكن .

وإذن، أيحق للمؤلف أن يختم مقدمة الكتاب بقوله :" إن محاولة الدفاع عن القديم ليست إلا من قبيل الإبقاء على جثة محتطة مآلها التحلل، ولسنا - معشر اللغويين - هواة متحفيات، بل كل همنا هو اللغة الحية الفصحى من حيث هى استمرار ونظام" (ص٢٠).

نزعم أنه لا حق له، فالقدم والحداثة فى المنهج شىء، واللغة الحية الفصحى شىء آخر . وقد تعالج مراحل متقدمة من اللغة بمنهج حديث، وقد تعالج مراحل متأخرة من أطوارها بمنهج قديم . ثم إن المؤلف أرادها كلمات ساخرة حين وصفنا، معشر اللغويين، بأننا لسنا من هواة المتحفيات . فهل تكون مفاجأة له إذا ذكرناه - وما نخاله إلا ناسيا - بأن بعض اللغويين يجدون متعة عقلية وعلمية كبيرة فى ممارسة هذه الهواية المتحفية، وإلا أيكون على المشتغلين باللسانيات المقارنة واللسانيات التاريخية أن يلقوا ببحوثهم فى سلال المهملات حتى لا تكون سبة يعيرون بها ؟

ثانيا: نقد "المعطيات الصوتية الحديثة" فى الكتاب

أحسن المؤلف صنعا اذ قدم لدراسته بحديث عن تحديد المصطلحات وبيان ما يعنيه بها . وقد أعاننا هذا التقديم كثيرا على تبين مواقع الأقدام، وتتبع جذور المشكلات التى تناولها بالبحث .

ولقد تضمن التقديم طائفة من المسائل سماها المؤلف بالمعطيات الصوتية الحديثة، وقام بتطبيقها على أبواب الصرف كلها . ولما

كان أكثر هذه المعطيات فى حاجة - من وجهة نظرنا - إلى المراجعة فقد رأينا إيراد أهم مسائلها والتعقيب عليها بما بدا لنا من ملاحظات .

١ - الكلمة والصوت اللغوى :

يحدد المؤلف العلاقة بين الكلمة والصوت اللغوى قائلا :
" من المعروف أن الكلمة تنتهى فى أبسط عناصرها إلى الصوت اللغوى". (ص ٢٦) . وسؤالنا الذى نطرحه هنا : هل يمكن أن تنتهى الكلمة فى أبسط عناصرها الى صوت غير لغوى ؟ وإذا كان ذلك لايكون فلم التزيد بإيراد هذا القيد الذى لا داعى له ؟ وكأن المؤلف قد فطن إلى امكان إيراد هذا الاعتراض فهو يستدرك قائلا :" ووصف الصوت بأنه لغوى حتى لا يختلط بالأصوات غير اللغوية التى تصدر عن الكائنات غير الإنسان، فما يسمى بمواء القطط ونباح الكلاب وعواء الذئاب وصهيل الخيل ليس من اللغة فى شىء ،وكذلك ما يصدر عن الأشياء كصرير الأقلام ،وخرير الماء وهدير الأمواج وهزيم الرعود" .(الموضع نفسه).

بيد أن استدراك المؤلف هذا فى حاجة إلى استدراك ،فمجرد ذكر الكلمة فى مجال الدرس اللغوى ينفى الحاجة إلى إخراج مواء القطط ونباح الكلاب وخرير الماء وأشباههما من تعريف الكلمة بمفهوم المصطلح اللغوى. وينطوى احتراز المؤلف على وجه آخر من وجوه القصور،وذلك إذ يقول : " ووصف الصوت بأنه لغوى حتى لا يختلط بالأصوات غير اللغوية التى تصدر عن غير الإنسان " . فليس كل ما يصدر عن الإنسان من صوت هو بالضرورة صوت لغوى . وهذا أمر من البداهة بمكان.

ويجدر بنا أن نشير الى أن هذه الطريقة التى عولج بها مفهوم الكلمة والصوت اللغوى وما شابها من وجوه القصور تمثل الصبغة العامة لصياغة جميع التعريفات والمقولات اللغوية الواردة فى الكتاب . إذ يغلب عليها جميعا طابع العجلة ،والاعتماد على الذاكرة ،وعدم استشارة المراجع المتخصصة أو المعاجم المعتمدة ،

وسد فجوات الصياغة بألوان من الظن والتوهم • وذلك ما سيتضح فى سائر ما سنعرض له من هذه المعطيات التى تضمنها الكتاب •

٢- الصوامت والحركات :

يقول المؤلف فى معرض تعريفه لهذين النوعين " إن الأصوات التى تتكون منها الكلمة تنقسم بالضرورة الى نوعين :

١- نوع الصوامت • ٢ - نوع الحركات •

ووصف الصوت بأنه صامت يعنى أن طبيعته صامتة وهو ما يسمى بالفرنسية Consonne بخلاف وصفه بأنه حركة وهى فى الفرنسية Vayelle "•(انتهى ص ٢٦)•

ويقوم هذا التعريف فى رأينا شاهد عدل على ماسبق ان ذكرناه من سيادة طابع العجلة واستسهال الصعب فى شأن التعريف بهذه المعطيات • فهل قصارانا من المعرفة بالصوت الصامت أنه إنما وصف بذلك لأن "طبيعة صامتة" ،وأن وصف الصوت بالصامت يخالف " وصفه بأنه حركة " ؟ وهل يزداد القارىء معرفة بحدود التمييز بين النوعين إذا قيل له ما قيل ؟ وهل الإحالة إلى مصطلحين فرنسيين كافية فى رفع الإلباس حول التعريف بأمور آساسية فى كتاب يقوم فى جوهره على المعالجة الصوتية لمشكلات الصرف العربى ؟ وهل كان تعريف الكاتب للصوامت والحركات بالعربية مبينا حتى يفزع إلى المصطلحات الفرنسية ليزيد الغامض غموضا ؟ • وهل كان يشق على الكاتب آن يرجع إلى بعض المراجع آو المعاجم الفرنسية المتخصصة ،بل إلى بعض ما كتب بالعربية ،ليسوق للقارىء صياغة علمية دقيقة مقنعة ؟

٣- عن العلاقة بين الفوناتيك والفونولوجيا :

ميز المؤلف مهمة الدراسة الفوناتيكية من الدراسة الفونولوجية بعبارة غامضة يحسن إيرادها بنصها ،وذلك إذ يقول :" لكى نتصور ما يقصد فى درسنا هذا بكلمة (الصرف) ينبغى أن نتبع عناصر النطق

اللغوى ابتداء من الصوت المجرد الذى يقوم بدراسته (علم الأصوات العام) phonetiqne generale ثم الصوت وخصائصه السياقية، وما ينشأ عن مجاورته لغيره من تأثير يغير من صفاته وإن لم يغير من دلالته ،فتكون مجموعة أشكال الصوت الواحد على اختلاف السياقات واللهجات ما يعرف بالفونيم phoneme أو الوحدة الصوتية ،وما ينشأ من اتصال الصوامت (أو السواكن) بالحركات من نظام مقطعى - كل ذلك داخل فى نطاق (علم الأصوات التشكيلى) phonologie "(ص ٢٣).

انتهى النص.

ومناط الغموض فى عبارة المؤلف أنه حدد مهمة الدراسة الفوناتيكية بأنها دراسة " الصوت المجرد". إن الأصوات المجردة هى الوحدات الصوتية المكونة للنظام ،وهذه ليست شيئا آخر سوى الفونيمات. والتجريد معناه الوصول من الكم الفيزيائى المتصل إلى تحديد وحدات النظام. ومن هنا تكون عبارة المؤلف جديرة بأن تنصرف إلى الدرس الفونولوجى (أو الفونيمى) لا إلى الدرس الفوناتيكى. ويلاحظ أيضا أن هذه العبارة تجعل من تحديد الصوت المجرد نقطة بداية ،ثم تثنى بدراسة الصوت فى سياقاته بهدف الوصول إلى تحديد الوحدة الصوتية أو الفونيم. والفونيم لايعنى فى نهاية الأمر سوى الصوت المجرد. وهكذا يدخل التحليل فى دور ويكتنف الغموض عبارة المؤلف من جميع جوانبها. وسيكون لذلك ولاشك أثر غير محمود على الإجراءات التحليلية كما سنرى من بعد.

٤- هل للفونيم دلالة ؟ :

يقول المؤلف فى جزء من عبارته السابقة :"إن التأثير السياقى الذى ينشأ عن مجاورة الصوت لغيره بغير من صفاته وإن لم يغير من دلالته".

وليس القول بوجود دلالة للفونيم أمرا عارضا فى هذا الموضع بل هو عقيدة يعبر عنها المؤلف فى غير موضع من هذا الكتاب وفى غيره من كتب (انظر ص ١١ ،ص ١٣٣).

والزعم بأن للفونيم دلالة خطأ محض ، فالاختلاف فى الدلالة بين الكلمتين (قال) و(كال) على سبيل المثال لا يمكن أن يسوغ القول بوجود صلة بين دلالة الأولى وفونيم القاف ،ولا بين دلالة الثانية وفونيم الكاف . وإنما الذى يقال هو أن اختلاف دلالة الأولى من دلالة الثانية مرتبط بتبادل القاف والكاف فى موقع واحد مع ثبات باقى الفونيمات المكونة للكلمتين . والفرق بين الأمرين كبير للمتأمل .

٥ - التقابل الفونيمى فى لهجات اللغة العربية :

يرى المؤلف رأيا آخر فى شأن الفونيم تضمنته العبارة السابقة نفسها لا يخلو من نظر: وذلك قوله :" إن مجموعة أشكال الصوت الواحد تكون على اختلاف السياقات واللهجات ما يعرف بالفونيم" ومناط الخطأ فى هذا القول واضح جلى . فليس حتما أن تكون مجموعة أشكال الصوت الواحد فونيما واحدا على مستوى جميع اللهجات فى اللغة الواحدة . وليس من النادر أن يحتل الصوت الواحد مواقع مختلفة على خرائط التوزيع الفونيمى فى لهجات اللغة الواحدة . والأمثلة على ذلك كثيرة، فالتداخل الفونيمى بين الهمزة الأصيلة والهمزة المناظرة للقاف فى لهجة القاهرة ،والتداخل الفونيمى بين الدال الأصيلة والدال المناظرة للجيم فى بعض لهجات صعيد مصر،وقيام الفونيم /g/ مناظرا للجيم الفصيحة فى بعض اللهجات ومناظرا للقاف الفصيحة فى بعضها الآخر، كل أولئك – وغيره كثير – شواهد واضحة الدلالة على أن لهجات اللغة الواحدة لا تتجانس فى نظامها الفونيمى غالبا . فهل يمكن مع كل هذه الشواهد أن يقال " إن مجموعة أشكال الصوت الواحد تشكل على اختلاف السياقات واللهجات ما يعرف بالفونيم" ؟

٦- الجهر والهمس :

على الرغم من اشتهار الفرق بين الجهر والهمس بوصفهما من الخصائص الفارقة المميزة بين أصوات العربية ،وعلى الرغم من أن العملية النطقية المنتجة لهذه الظاهرة هى من أوائل ما يدركه

الشادون بَلْهَ المتخصصين فى علم الأصوات ،وعلى الرغم من أن موقع الحركات من تصنيف الأصوات بحسب الجهر والهمس تعد من المعلوم بالضرورة ،نجد المؤلف يسوق فى هذا الباب قولا لم يقل به أحد من أرباب الصناعة ،وذلك إذ يقول " والجهر والهمس صفتان تشترك فيهما الصوامت والحركات على سواء على الرغم من دقة ملاحظة الهمس فى الحركات".

هل يعنى المؤلف أن النطق بالحركة أو الصامت يجمع فيه الجهر والهمس فى آن واحد؟ . وهذا لا يكون،فالجهر والهمس صفتان محجوبتان بالتبادل ،إذ هما لا تصدقان معا ،ولا تكذبان معا ،ولابد للصوت من إحداهما .

أم تراه يعنى أن من الحركات ما هو مهموس وما هو مجهور كما أن من الصوامت ما هو مجهور وما هو مهموس ؟ .. وهذا أيضا لا يكون فى العربية بحال. ولما كان الكلام منصبا هنا على العربية - وكان موضوع الكتاب هو "المنهج الصوتى للبنية العربية " - وكانت هذه المعطيات الصوتية مقدمة لمعالجة مسائل الصرف العربى - كان القول باجتماع الهمس والجهر فى الحركات العربية أمرًا عجبًا من العجب .

على أنى كدت التمس للمؤلف محملا يحمل به كلامه على وجه من الوجوه ذلك ان من اللغات ما يشتمل على أصوات مهموسة تقوم وظيفيا بدور الحركات وذلك ملحوظ فى اليابانية مثلا . غير أن المؤلف ضيق على نفسه هذا المخرج ،وجزم جزما لا رجعة فيه بأنه إنما يصف الحركات بهذا الوصف على المستوى الفوناتيكى لا الوظيفى وذلك حيث ،يقول فى عبارته نصا. " على الرغم من دقة ملاحظة الهمس فى الحركات" ،وهى عبارة لا يمكن حملها على المستوى الوظيفى ،إذ إن اتصاف الحركة بالهمس على مستوى الوظيفة هو مسألة تقعيد وتبويب وليس مسألة ملاحظة نطقية تجريبية . ثم ما شأن اليابانية وأضرابها بالصرف العربى ومشكلاته ،لاسيما والمؤلف يعود فى أواخر كتابه لينقض على نفسه ماسبق أن جزم به فيقول (ص ١٧٢) : "إن الحركات أصوات مجهورة".

وقد بدا لى احتمال آخر يمكن أن تحمل عليه عبارة المؤلف أود أن أبين عنه إبراء للذمة ،لكن حظه من الصواب لن يكون بأوفر من حظ سابقيه فلعل المؤلف حين قال إن " الجهر والهمس صفتان تشترك فيهما الصوامت والحركات على سواء على الرغم من دقة ملاحظة الهمس في الحركات " أراد بهذا القول أن يقرر اشتمال الحركات على بعض الاحتكاكات العشوائية التى لا يمكن تجنبها أثناء انطلاق الهواء في عملية التصويت داخل قنوات الصوت . وإذا كان ذلك مرادا له فهو على صواب ، ذلك أن الحركات وإن كانت من أصوات الرنين ،بل هى أكثر الأصوات الرنانة رنينا ،تشتمل دون شك على بعض المكونات الاحتكاكية العشوائية التى لا أهمية لها فى تشكيل الصوت . بيد أن هذا التفسير - إذا سلم بصحته - يفضى به إلى مضيق آخر لا يسهل الخروج منه ، إذ إن هذه الاحتكاكات الناتجة عن مرور الهواء فى تجاويف الحلق والفم لا صلة لها بالعملية النطقية المنتجة للجهر والهمس فى ذاتها . فقد يحدث الاحتكاك مصحوبا بالجهر،وقد يحدث متصفا بالهمس. وهذه الاحتكاكات العشوائية المصاحبة لنطق الحركات لا ينبغى أن تعد من قبيل الهمس بحال وإلا انتقض علينا مفهوم الجهر والهمس من أساسه .

وتقضى بنا هذه المناقشات الأخيرة إلى ضرورة تدقيق الكثير من التعريفات والمقولات الشائعة فى الكتاب عامة ،وفى هذه المسألة بخصوصها ،فللمؤلف عبارة تقول " وقد يتحرك الوتران الصوتيان عند مرور الهواء بهما فى صورة ذبذبة تنتج الصوت المجهور. وقد لايتحرك الوتران فينتج الصوت المهموس " (ص ٢٧) . وهذه العبارة بما تشتمل عليه من كلمات معدودات يرد عليها أكثر من ملحظ ،ذلك أن الهمس لا ينتج بالضرورة عن عدم تحرك الوترين الصوتيين كما تنبئ بذلك العبارة ،فقد يتحرك الوتران الصوتيان لانتاج صوت مهموس كالهاء، وقد يتحركان لإنتاج همزة القطع وهى مهموسة كذلك .

كذلك فإن ثمة فرقا بين الجهر والصوت المجهور من جهة ، وبين الهمس والصوت المهموس من جهة أخرى . وتحرك الوترين الصوتيين فى صورة ذبذبة ينتج الجهر الخالص ، وعدم تذبذبهما ينتج الهمس الخالص أما الصوت المجهور فيحتاج بالإضافة إلى تذبذب الوترين الصوتيين تدخلا من التجاويف العليا . وكذلك يحتاج الصوت المهموس بالإضافة إلى عدم تذبذب الوترين الصوتيين تدخلا من التجاويف العليا ، وآية ذلك أنه إذا لم يتحرك الوتران الصوتيان بالذبذبة ولم يحدث التدخل فى التجاويف العليا فإن الناتج لن يكون صوتا مهموسا ، بل لن يكون صوتا على الإطلاق . وحينئذ ليس إلا الصمت .

هذه العجلة الواضحة فى صياغة القضايا تتلازم مع إغفال المؤلف للمعطيات التجريبية الحديثة بحق ، والقفز فوقها لإكمال الفجوات الحادثة بالظن والتوهم . ومن أدلة ذلك قوله فى صفة صوت الدال (ص ٢٧) : " بعد حبس الهواء حبسا تاما يسمح له بالخروج مرة واحدة فى صورة إنفجار يتحرك معه الوتران الصوتيان" . وواضح ان العبارة تقرن تحرك الوترين الصوتيين بالانفجار لا بالحبس : وهذا خطأ نمطى شائع من المؤلف يرد فى الكتاب حيثما يرد وصف النطق بالأصوات الانفجارية المجهورة كالباء والضاد ونحوهما . والثابت بالتجربة أن الصامت الانفجارى لا يمكن أن يكون مجهورا إلا إذا اقترن تذبذب الوترين الصوتيين بحبس الهواء عند النطق . أما اقترانه بالإنفجار فأمر يخص الصوت اللاحق . ثم هو قد يكون وقد لا يكون . فكيف يسلم للمؤلف إذن قوله : " بعد حبس الهواء حبسا تاما يسمح له بالخروج مرة واحدة فى صورة إنفجار يتحرك معه الوتران الصوتيان" .

وبعد ، فهذه أمثلة سقناها من " المعطيات الصوتية " التى قدمها المؤلف بين يدى مبحثه الصرفى ، وللقارىء أن يتوقع كثيرا من الاضطراب فى النتائج إذا كانت مقدمات القضايا على ماهى عليه مما سبق الإبانة عنه . وأبادر فأذكر بعض قضايا الصرف العربى التى عالجها المؤلف على أساس من معطياته الصوتية ، وذلك مثل قضية الميزان الصرفى . فالمؤلف يرى وجوب وزن الماضى الأجوف مثل قال وباع وما جرى

مجراهما على "فال" لا "فعل" بدعوى سقوط العين فيه ،ووجوب وزن الماضى الناقص مثل رمى وغزا وسعى على "فعا" لا "فعل" بدعوى سقوط اللام فيه ، وقس على ذلك أبواب الاعلال كلها . وواضح أن عقد الصلة بين هذه " المعطيات الصوتية " والميزان الصرفى على هذا النحو — وهو ما يمثل جوهر الكتاب — أمر فيه ما فيه من التكلف الذى لا طائل وراءه ولا ثمرة له . والسؤال الذى يلح على خاطرى دائما عندما أقرأ مثل هذه الدعاوى التجديدية هو : إذن ،ما فائدة استخدام الميزان الصرفى إذا كان مجرد محاكاة آلية للمنطوق لايمتاز بها أصل من أصل ؟. وإذا جعلنا فعلا مثل " يدعون" على وزن "يفعون" فى كلتا الجملتين: " الرجال يدعون" و"النساء يدعون" فأى الطريقتين أحق بالإتباع : آلطريقة التى تميز بينهما فى الميزان أم الطريقة التى تجعل منهما شيئا واحدا؟ . وإذا كان أسلافنا من القدماء متهمين من قبل المؤلف وكثير من دعاة التجديد بأنهم قد " صرفتهم خصائص الكتابة عن كثير مما يثيره الدرس الصوتى" (ص ٩٨) — فإننا نرى أن إستخدام الميزان الصرفى على النحو المقترح هو أكثر تأثرا بالكتابة ،وأن القدماء كانوا أكثر تحررًا فى هذه الجزئية على الأقل من دعاة التجديد، ذلك أنهم اتخذوا الميزان الصرفى مقولة منهجية تأتى على شكل صيغة تجريدية ذات مكونات أساسية ومكونات إضافية ، يستطيع الباحث باستخدامها وقياس المنطوق إليها معرفة المحذوف والأصيل والزائد. وإنى لذلك أدعو إخواننا من أهل التجديد إلى حل علمى مريح لهم وللأسلاف ولمنطق العلم ،ألا وهو التخلى عن فكرة الميزان الصرفى من أساسها ،وتركها لأهلها فهم أحق بها وأولى . فمن الواضح أن الأخذ بالميزان الصرفى فى هذه البدع المحدثات ضرب من الحشو ولغو الحديث يحسن نبذه واطراحه . أما بالنسبة للصرف التقليدى — بل لبعض الاتجاهات اللغوية المعاصرة — فترتبط هذه المقولة بالبنية المنهجية ارتباطا عضويا . وهنا يبدو فرق ما بين تماسك المنطق العلمى وتساوقه عند القدماء وبين نقيض ذلك عند بعض المجددين .

وعلى الرغم من أن المؤلف ليس فى هذه الدعوى بأول ، نجده قد تفرد بين أصحابها بعبارة ليس من اليسير فهم ما يعنيه بها، وذلك قوله : " إن الكلمة قد تكون ثلاثية الأصل ثنائية المنطوق فى مثل " قال" والأصل قول ،وفى مثل "يد" والأصل يدى " (ص ٥٢). ويبدو أن هذه الفكرة قد راقت للمؤلف فقد كررها غير مرة ،وساقها فى بعض نصوصه مساق الكشف الجديد،وذلك حيث يصف مقولة الإعلال عند الصرفيين العرب فى جرأة يحسد عليها بأنها من " الأخطاء المتراكبة" (ص ٨٤ ، ٨٧) ثم يقول بعدها "وبذلك نخرج بنتيجة فى غاية الأهمية هى أن هذه الأفعال ثلاثية الأصل ثنائية المنطوق" . ووجه استغلاق هذه العبارة على الفهم بين . فأما قوله ثلاثية الأصل فكلام مستقيم ،وهو ليس بكلامه . وأما قوله بثنائية المنطوق فكلام خالص له من دون الناس ولا يستقيم بحال : إذ ما المراد بالمنطوق هنا؟. لا يمكن أن يقصد به غير النطق بالفعل ،وهذا النطق يشتمل على ثلاثة عناصر هى فى "قال" القاف والحركة الطويلة واللام (على فرض التسكين). فكيف يستقيم ذلك مع القول بثنائية المنطوق . لعل المؤلف يعنى أن النطق لم يتضمن من أصولها الثلاثة إلا أصلين اثنين . فيقال له : وهل سقط الأصل الثالث وانعدم ؟ . والجواب الذى لا محيص منه : أنه لم يسقط ولكنه تحول الى عنصر آخر ،واذن فهو موجود على هيئة مخصوصة ،فكيف يحكم عليه بالعدم حتى يقال ان الكلمة ثنائية المنطوق ؟ وإذا كانت " قال" فى رأى المؤلف ثلاثية الأصل ثنائية المنطوق فما يقول فى " قُل" ؟ أتراهما يستويان ؟ .

على أى حال فإن دعوى سقوط عين الأجوف ولام الناقص على أساس من القول بالتخلص من الانزلاق الطارىء - وهى جوهر دعوى الكتاب - أمر يحتاج إلى فضل مناقشة وبيان ،وسنعرض له فى الفقرة التالية إن شاء الله .

ثالثاً - نقد الأساس المنهجي للكتاب :

تتصدر كلمة " المنهج" عنوان هذا الكتاب . ولا نشك فى أن ذلك يعكس حرص المؤلف على تأكيد منهجية الدراسة التى يقدمها إلى قراء العربية . وهو يقرر أن بناء هذا المنهج لم يأت فى الذهن دفعة واحدة ،بل هو نتيجة لمعايشة طويلة بدأها وهو يعد رسالة الدكتوراه ، واستمرت معه سنوات طويلة حتى استوى أستاذا للدراسات اللغوية (انظر ص ١٦، ١٧) . من هنا كان من المنتظر أن يأتى المنهج محكم البناء، واضح الملامح ،قادرا على مواجهة ما يوجه إليه من وجوه الاعتراض والنقد. غير أن ثمة خطأ أساسيا نبهنا اليه فى الفقرة الثانية من هذه الدراسة جر الكثير من الويلات على هذا " المنهج الصوتى" بالرغم من أنه عند أهل الصناعة من البداهة بمكان ،ونعنى به غموض فهم المؤلف لوظيفة كل من علمى الفوناتيك والفونولوجيا ،وذلك حين جعل مهمة العلم الأول دراسة الأصوات المجردة ومهم العلم الثانى دراسة الأصوات فى سياقها. وكان نقيض ذلك أولى بالإتباع . إن التوصل الى تجريد الوحدات الصوتية انما هو خطوة لاحقة على دراسة الأصوات فى سياقاتها وليس العكس . من هنا جاء الأساس المنهجي للكتاب مقلوبا فاختلطت بتطبيقه الأمور،وتعقدت الخيوط . واضطربت النتائج. ولابد لإستبانة الأمر على وجهه الصحيح من أن تبدأ من بداية البداية . أى بتحرير مسألة ما يسمى بالصوائت المزدوجة فى اللغة العربية .

يطلق مصطلح الحركات المزدوجة أو الصوائت المزدوجة ترجمة للمصطلح الانجليزى diphthongs فى بعض المصنفات الصوتية العربية . ويعزى إلى هذا الصنف من أصواتها صوتا الواو والياء ،هكذا على وجه الإجمال دون تمييز بين جانبين من جوانب النظر فى الأصوات وهما الجانب الفوناتيكى الخالص والجانب الفونولوجى (أو الوظيفى) .

والتمييز بين هذين الجانبين ضرورة منهجية لا يمكن تجاوزها، فليس نادرا أن يتعارض التصنيف الوظيفى للصوت مع تصنيفه فوناتيكيا. ولقد حملنا هذا على اتباع طريقة العالم الأمريكى K. Pike فى

اقتراح طاقمين مختلفين من المصطلحات يختص كل منهما بمستوى خاص من مستويات التحليل ،فآثرنا فى كتابنا " دراسة السمع والكلام" أن نخصص للمستوى الفوناتيكى الطاقم (صائت /صامت) فى مقابل المصطلحين الإنجليزيين vocoid/contoid وأن نجعل للمستوى الوظيفى طاقما مغايرا هو (حركة/ساكن) فى مقابل المصطلحين الإنجليزيين vowel/consonant.

وإذا أخذنا بهذا المبدأ فى التمييز أمكن لنا أن نقول أن العربية قد تعرف الصوائت المزدوجة (أى على المستوى الفوناتيكى الخالص) ولكنها بالتأكيد لا تعرف الحركات المزدوجة (أى على المستوى الوظيفى) . إن كون الواو والياء من أنصاف الصوائت ذات الطبيعة الانزلاقية أمر مقرر لهما بمقتضى التصنيف الفوناتيكى ،ولكنهما فى العربية من فونيمات السواكن ،فهما يأخذان موقع السواكن consonants ويعطيان أحكامها.

والمعروف عند الوصفيين - الذين يتبنى الكاتب بعض منطلقاتهم - أن التسلسل الهرمى للنظم اللغوية يفرض إعتبار الفونيمات وليس الفونات phones هى المادة التى تتشكل منها الوحدات الصرفية morphemes وبذلك يكون تحديد الفونيم مرحلة وسيطة فى التحليل بين المستوى الفوناتيكى والمستوى الصرفى . وعلى ذلك فإن المعالجة الصرفية للاعلال الواوى أو اليائى لا يمكن أن تتم إلا إذا فرغنا من تحديد الهوية الفونيمية للواو والياء فاما أن يعزيا إلى صنف الحركات ،وإما الى صنف السواكن .

بيد أن الفونيمات التى تشكل المورفيمات أو الصيغ يمكن أن يعرض لها تبدلات وتحولات صوتية بحكم الجوار الصوتى . وليست الواو والياء فى ذلك بدعا وإن كانتا من أكثر الفونيمات عرضة للتغير . وقد اقترحت مصنفات الوصفيين لعلاج ذلك مستوى خاصا من التحليل أطلق عليه المستوى الصرفى - الفونيمى morphophonemic . وأحسب أن هذا الكتاب كله كان ينبغى أن يقع تحت هذا الباب من أبواب

التحليل اللغوى ويحدد هوكيت Hockett فى كتابه Aecurse in Modern Linguistics (1958, p.134) مهمة هذا الباب بأنه " فحص العلاقة بين المورفيمات والفونيمات أى بين النحو والفونولوجيا وقريب من ذلك قول ليهمان W. Lehmann فى كتابه Descriptive Linguistics, 2ed p.130 إذ جعل مهمته " فحص ما يطرأ على الأصول والزوائد من تغيرات " . ومثل هذا التحديد لمهمة الدراسة "الصرف - فونيمية" يوجب ابتداء تحديد التقويم الفونيمى للأصوات، والاحتراز الشديد من خلط الإعتبارات الفوناتيكية الخالصة بالتحليل الصرفى قفزا فوق المستوى الفونيمى . وهذا هو - فى رأينا - لب اللباب فى سائر ما أصاب الكتاب من وجوه الاضطراب .

لقد جاء الأساس المنهجى للكتاب مقلوبا كما ذكرنا، إذ حدد المؤلف مهمة الدراسة الفوناتيكية بأنها دراسة الصوت المجرد، وجعل للدراسة الفونولوجية مهمة دراسة الأصوات فى سياقاتها . ومن هنا نظر إلى الصوتين w و y بوصفهما وحدتين مجردتين على " المستوى الفوناتيكى" . تتحققان فى سياقاتهما الصوتية " أى فونولوجيا" فى صورة انزلاق يرتبط بوجود حركتين متتابعتين ، ثم أقام الدرس الصرفى كله على أساس من افتراض سقوط الانزلاق حينا، وظهوره حينا فى عمليات الإعلال والإبدال التى تعرض لبنية الكلمة العربية . ولما كان نقيض ذلك هو الصحيح فقد أدى ذلك بالمؤلف إلى إقامة الدرس الصرفى على أساس فوناتيكى خالص مسقطا بذلك مستوى التحليل الفونيمى الذى يقع عند الوصفيين وسيطا لا يمكن تجاوزه بين الدراسة الفوناتيكية والدراسة الصرفية . وقد احتوت الصفحة الثلاثون والحادية والثلاثون من الكتاب على مجموعة من النصوص المضطربة التى تتذبذب فيها الآراء بين النقيضين دونما نظام أو ترابط منطقى، ويحسن أن ننقل هنا بعض هذه النصوص لإقامة الدليل على هذه الدعوى.

يقول المؤلف مشخصا خصائص الواو والياء "إن الانزلاق بين الحركتين هو فى الحقيقة ما يسمى بالواو والياء" (ص ٣٠) . ويقول " إذا كانت الواو والياء هما الانزلاق بين الحركتين فمن البدهى أنها ليست حركة كاملة بل هو صوت بَيْنِى" (ص ٣١) . ثم يقول من بعد ذلك

" إن الانزلاق قد يكون نهاية مقطع فى مثل " بَيْت " و " قَوْم " أو بداية مقطع فى مثل " واعد" و "ياسر" (ص ٣١ أيضا) .

إن المؤلف ينفى فى النص الأول عن الواو والياء أى كينونة فونيمية محددا خاصيتها بأنها مجرد انزلاق بين حركتين وأن كليهما صوت بينى .

وقد نسلم بهذا الوصف - على تحفظات نوردها فى حينها - لو أن المؤلف حدد مراده هنا بأنه يقدم وصفا فوناتيكيا خالصا، لكنه يعود فى النص الثالث ليعالج الصيغ الصرفية والكلمات من زاوية الوصف الفوناتيكى المجرد فيقول : إن الانزلاق قد يكون بداية مقطع فى كذا، وكذا وقد يكون نهاية مقطع فى كذا وكذا، هنا يبدأ الإضطراب والتضارب بين مستويات التحليل اللغوى ويستمر فى تضاعيف الكتاب كله . ولنقرأ - مصداق ذلك - نص المؤلف الذى يعالج فيه - على طريقته - نصب الفعل المضارع المعتل الآخر بالواو أو الياء، يقول المؤلف : -

" والحقيقة التى نراها من هذا التحليل هى أن نصب الفعل المعتل بالواو أو الياء كشف عن أن حركة الإعراب (الفتحة) قد أعقبت حركة العين فى شكل n+a و i+a وهو التتابع الذى ينشئ المزدوج بالمعنى الصحيح فينطق المتكلم واوا أو ياء فى آخر الفعل سرعان ما تختفى كلتاهما فى حالة الجزم على ماسبق ، حين تسقط الحركة الأخيرة فيختفى الأزدواج تماما" (ص ١٩) .

وهكذا يقرر المؤلف أن الواو والياء فى المضارع المعتل المنصوب عارضتان ، أو كما تقول عبارته طارئتان وليستا بأصليتين، وأنهما تخلقتا من مجرد اقتران حركة الإعراب بحركة عين الفعل، وهذا هو ما سبق أن ذكرناه من أن نصوص المؤلف تنفى أى كينونة فونيمية للواو والياء مقحما بذلك الاعتبار الفوناتيكى المحض كما يتصوره هو فى التحليل الصرفى . وبدهى أن ذلك يؤدى بالضرورة إلى نفى العلاقة بين الواو والياء الطارئتين وبين كونهما أصلا يمثل لام الفعل .

بيد أنّ هذه الفكرة التى تبرق بريق الصدف فيحسبها المؤلف دُراً تفضى إلى مضاعفات وتناقضات لا نهاية لها. فالباحث مهما شط به الخيال من الصعب عليه أن يتصور وقوع حركة الإعراب مباشرة عقب حركة عين الفعل بلا فاصل بينهما من حرف صامت ،وأبسط نتيجة تنشأ عن هذا التصور أن تتحمل الحركة حركة - أو بعبارة أخرى - أن نقول ان الكسرة أو الضمة منصوبة بالفتحة . وهو قول أشهد،ويشهد الناس ، أنه لا سابق له ولا لاحق فى تاريخ فقه العربية .

وصعوبة تصور القضية على هذا النحو له ما يسوغه ،فالمؤلف نفسه اضطر اضطرارا إلى العدول عن القول بعرضية الواو والياء فى هذا الموضع ،والرجوع إلى القول بأنهما أصيلتان ،وأن الفعل المعتل يرتد الى أصل واوى أو يائى ،وذلك حين أراد أن يطرد الباب فلم يستقم له . لقد بدا له عند مناقشة إسناد المعتل الواوى أو اليائى إلى ألف الاثنين كما فى "يمضيان" و"يدعوان" أن تحليله ما يزال مقبولا ،وذلك لوقوع ألف التثنية (وهى فتحة طويلة) عقب كسرة عين الفعل الأول وضمة عين الفعل الثانى،ومن ثم فما يزال مجال للقول بطروء الياء والواو وتخلقهما من التقاء الحركتين . لكن تحليله هذا ارتطم بمشكلة اسناد المعتل بالألف نحو يسعى الى ألف الاثنين. لقد وجد هنا ألف الإثنين (وهى فتحة طويلة) قد أعقبت فتحة عين الفعل . واذن فالحركتان المتعاقبتان على أساس (نظريته) متجانستان . ولا يمكن أن ينشأ عنهما مزدوج بالمعنى الصحيح كما يقول . فماذا أعد المؤلف للخروج من هذا المأزق المنهجى ؟

لقد قرر أن وجود الانزلاق فى مثل " يسعيان" ضرورة يفرضها منع تتابع ثلاث فتحات (يعنى فتحة عين الفعل والفتحة الطويلة التى هى علامة التثنية). لكنك إذا سألت المؤلف هنا: ولم كان الانزلاق المجتلب فى "يسعيان" يائيا ولم يكن واويا ،مادامت علة اجتلابه هى كراهية توالى ثلاث فتحات ليس غير. هنا يضطر المؤلف إلى اعتراف ينقض عليه مقولته من أساسها فيقول " لاريب أن لامات هذه الأفعال ذات علاقة بأصلها (يائية أو واوية) (ص ٢٠) . ونقول للمؤلف : إذن مادامت

المسألة تتعلق بأصل واوى أو يائى،ومادام المؤلف يعمد فى الحالات التى لا يسعفه فيها التحليل بانزلاق يرضاه ،ويستقيم مع مقولته إلى الاحتماء بالأصل الواوى أو اليائى بعد أن ثار عليه وأنكره ـ ومادام المؤلف قد لجأ الى هذه الحيلة غير مرة كما فى معالجة تثنية الاسم المقصور كالفتى والعصا (ص ١٢٧) فنادى بعودة الواو والياء،وأعفاهما من صفتى الطروء والعرضية ،ومنحهما لقب لام الكلمة حتى تستقيم لـه الأمور. مادام ذلك كله كان فما جدوى هذا المنهج الصوتى المخترع ؟ وما ثمرة العراك والنزال؟ ولماذا السخرية من القديم والإدلال على السلف والخلف بالرؤية "الجديدة" والمنهج الصوتى؟.

وقد انعكس هذا التداخل والإضطراب على طبيعة الرموز التى استخدمها المؤلف لتدوين المادة اللغوية فى كتابه جاعلا هدفه من ذلك رفع الالتباس (ص ١٢٧). لكن طريقته المستخدمة كانت هى علة الالتباس ولم تكن مانعة له. ومعلوم أن من أوليات الكتابة الصوتية التمييز بين نوع منها يقال له الكتابة الفوناتيكية (أو الدقيقة) phonetic (or narrow) transcription،وآخر يقال له الكتابة الفونيمية (أو المتسامحة) phonemic (or wide) transcription. وتكتب رموز النوع الأول بين معقوفتين [ ] ،ورموز النوع الثانى بين مائلتين / — /. وهذا التمييز ليس ترفا علميا أو حذلقة يمكن الإستغناء عنها،ولكنه ضرورة منهجية لابد من إصطناعها ليستبين القارئ بالنظر المجرد أى نوع من المستويات يتناوله الباحث بالحديث. وقد أدى الخلط بين المستويات الفوناتيكية والفونيمية والصرفية بالمؤلف إلى "أخطاء متراكبة" ـ وليعذرنا المؤلف فى اقتباس هذا الوصف عنه ـ وظهر هذا الخلط جليا فى استخدام المؤلف للرموز المقابلة للواو والياء وهى جوهر الكتاب ولبه ، فحيث تبدو له إستقامة القول بالانزلاق العارض نجده يستخدم الرمزين ua فى مقابل الواو،والرمزين ia فى مقابل الياء. أما حين يعوزه القول بالأصل الواوى أو اليائى فانه يفزع الى الرموز المتعارف عليها بين الناس فيستخدم الرمز wa فى مقابل الواو،

والرمز ya في مقابل الياء . بل إن المؤلف كثيراً ما يستخدم النمطين في الكلمة الواحدة (أنظر صفحة ٨٨)، ولم يظهر أثر هذا الاضطراب في تدوين المادة بالرموز فحسب بل في تقريرات المؤلف عن الواو والياء بوصفهما صوتين إنزلاقيين . فكلاهما في نظره ليس أكثر من صوت بيني عارض يتخلق من إقتران حركة بحركة . وهذا إعدام صريح لكينونتهما الفونيمية . لكنه يعود بعد أسطر قليلة فيقول إن كلا الصوتين " من الناحية الصوتية نصف حركة ومن الناحية الموقعية نصف صامت" (٣١). وبعد سطر واحد يصفهما بأنهما "صامتان اعتباريان" ثم بعد سطر آخر يسقط صفة الاعتبارية ويعترف لهما بالصامتية المطلقة فيقول : " والواقع أن كونهما من الصوامت ليس مجرد اعتبار لايسنده التحليل الصوتي" (كل أولئك في ص (٣١).

فانظر كيف اختلف الأمر في وصف الصوتين بادئا باعتبارها " مجرد انزلاق بين حركتين" ،ومنتهيا باعتبار كليهما صامتا كامل الصامتية وبالقول بأن صامتيتهما تستند إلى التحليل الصوتي .

وحسبك هذا دليلاً على إضطراب التحليل وتداخل المستويات . بقي أن نقول : ان المؤلف لم يكن موفقا حتى في مجرد الوصف الفوناتيكي للواو والياء. وهذا ما تحفظنا في قبوله ووعدنا باستيفاء بيانه من قبل . أنه يقرر في معرض تشخيصه لهذين الصوتين " أن مجرد الانزلاق بين الحركتين هو في الحقيقة ما يسمى بالواو والياء". (ص٣٠)، " وأنه إذا كانت الواو والياء هما الإنزلاق بين الحركتين فمن البدهي أنها ليست حركة كاملة بل هو صوت بيني" (ص ٣١).

ومناط الخلط هنا في أمرين : الأول تقريره أن الواو والياء هما الإنزلاق بين حركتين بمعنى two vowels على حين أن الانزلاق يأتي نتيجة حركتين بمعنى two movements أي بانتقال اللسان أو تحركه من نقطة إلى نقطة أخرى داخل منطقة الحركات .

والثانى، (وهو مترتب على الأول) : أن إصراره على صفة البينية لا معنى له ،لأن البينية توسط بين حالتين ،ولا يمكن التوفيق بين تقرير صفة البينية للواو والياء والقول بأنهما انزلاق بين حركتين من جهة وبين قول المؤلف من جهة أخرى فى الصفحة نفسها (ص ٣١) وبعد سطور قلائل من كلامه الأول : أن الانزلاق قد يكون نهاية مقطع فى مثل " بيت " و"قوم" أو بداية مقطع فى مثل " واعد"و"ياسر" إذ كيف يمكن تحقق البينية فى بداية المقطع أو فى نهايته ؟ وأين ترانا نجد فى أى من هذه الكلمات الحركتين اللتين تمثل الواو أو الياء انزلاقا بينهما؟ أما على قولنا بأن الانزلاق هو حاصل تحرك اللسان من وضع الى وضع أو هو نتاج حركتين بمعنى two movements فان البينية لا تكون شرطا لتشكل الصوت الانزلاقى .

بقيت كلمة أخيرة فى أمر هذا المنهج الصوتى،لقد رفع المؤلف شعار التجديد والهدم فى مجال النحو والصرف من أجل الناشئة والأجيال القادمة فقال : " ما أكثر ما يستحق إعادة النظر بل الهدم فى مجال هذين العلمين مما يبغضهما إلى الناشئة ،ويغرس فى أنفسهم مشاعر اللا مبالاة بدرسهما ،وما أحوج الأجيال القادمة الى منهج جديد" (ص ٨) . وقرر المؤلف أنه إبان تدريسه لمادة الصرف أربع سنوات فى جامعة الكويت كان كلما عالج مسألة صرفية وجد لها تصورا آخر أقرب إلى العلم ،وأكثر قبولا فى ذهن الطالب " .

ونحن نتساءل إذا كان الأمر أمر تلقين الصرف والنحو للناشئة وإذا كان الغرض من إقتراح هذا المنهج الصوتى غرضا تعليميا ،فأيهما أيسر على الناشئة فهما ،وأكثر فى أذهانهم قبولاً: أن يقال فى إعلال قال وباع وما جرى مجراهما تحركت الواو أو الياء وانفتح ما قبلها فقلبت ألفا ،على طريقة القدماء ؟ أم قول المؤلف " سقط الازدواج نتيجة الصعوبة المقطعية فطال المقطع قبلها على سبيل التعويض" ؟

لا ريب عندنا أن المنهج التقليدى - إذا كان التيسير على الناشئة والأجيال القادمة هو المراد - ما يزال أصلح لهذا الغرض من المنهج الصوتى المقترح. ولسنا وحدنا فى هذا القول بل إن المؤلف نفسه

يشاركنا فيه ،ذلك أنه بعد أن رفع شعار التيسير والتسهيل وتحبيب الصرف والنحو إلى النفوس الناشئة أحس أن منهجه المقترح فيه من صعوبة الهضم على الناشئة ما فيه ،فتراجع عن دعوى التيسير أو التسهيل فقال :" وليس من الضروري أن يكون هذا المنهج أيسر من سابقه ،فالمهم هو أن نبلغ الصواب فى فهم مسائل اللغة مهما كلفنا ذلك من جهد ومشقة" (ص ١٧) .

وواضح أن مجرد التمييز بين الاتجاهين المعياري والوصفى فى النظر الى مسائل اللغة غائب وغائم فى المنهج المقترح .

رابعًا - ملاحظات حول التفسير المقطعي للواحق الصرفية :

قدم المؤلف تفسيره الخاص لبعض اللواحق الصرفية العربية على أساس من فهمه للنظام المقطعى العربى . وفكرة التفسير المقطعى للواحق والمبانى هذه هى القسيم الثانى للفكرة "الإنزلاقية" التى حاول المؤلف أن يفسر بها الإعلال والإبدال على طريقته الخاصة . وقد عالجنا فى الفقرة الثالثة من هذه الدراسة مدى توفيقه فيما ذهب اليه . ونحاول الآن ،أن نركز القول على أهم قضيتين تضمنهما الكتاب، وقد استخدم فيهما المؤلف ما سماه النسيج المقطعى للكلمة العربية فى تفسير بعض الوحدات الصرفية . فأما القضية الأولى فهى ما عنون له بقوله . " رأينا فى نون التوكيد"(ص ٩٨ وما بعدها) . وأما الثانية فقد وردت تحت عنوان " المصدر الصناعى" (ص ١١١ ومابعدها) .

يقدم المؤلف لرأيه فى نون التوكيد بقوله "إن نون التوكيد تثير مشكلة كان ينبغى أن تتناولها بحوث الصرفيين أولا وقبل كل شئ . وهى مشكلة بنيتها كأداة من أدوات العربية ،ولكن القدماء معذورون فى عدم التفاتهم لهذه المشكلة ،إذ كان درسهم منصبا على تصريف الكلمة المكتوبة لا المنطوقة ،ولقد صرفتهم خصائص الكتابة عن كثير مما يثيره الدرس الصوتى ،والعمليات النطقية المتفاعلة وهى أمر خفى كذلك عن ملاحظة كثير من المحدثين" (ص ٩٨) .

هذه المقدمة المثيرة يصرح فيها المؤلف بتفرده بين القدماء والمحدثين فى الالتفات إلى مشكلة معينة تثيرها نون التوكيد، ويلتمس العذر فيها للقدماء - فى عبارة أظنها لا تخلو من الاستعلاء - لانصرافهم عن ملاحظة هذه المشكلة، وكل أولئك - ولاشك - يحفز القارئ إلى استجماع ذهنه ليتساءل ترى ما تكون هذه المشكلة ؟.

يستغرب المؤلف كيف لم يلاحظ القدماء والمحدثون غرابة النسيج المقطعى لنون التوكيد الثقيلة. أما هو فقد لاحظ أن هذه النون الثقيلة تتكون من صامتين متتابعين وحركة، وهو كما يقول" شكل مرفوض أساسا فى اللغة " . أما النون الخفيفة فتتكون من صامت واحد، ولا يوجد فى العربية مقطع يتكون من صامت واحد، وبذلك تبين له مجافاة كلتا اللاحقتين لطريقة اللغة فى نسج مقاطعها . فما المخرج من هذا المأزق ؟.

هنا يقترح المؤلف الحل الآتى : لتصحيح النسيج المقطعى لنون التوكيد الثقيلة أن تبدأ بهمزة فيصير أصلها أن، ويرى أن هذه النون هى نفسها "أنّ" الناسخة المفيدة للتوكيد وأخت أن المكسورة الهمزة مع فارق مهم يسجله المؤلف بقوله :" انهمزة الناسخة حين تتعامل مع الأسماء فى الجملة - همزة قطع وهمزة هذه حين تلحق الفعل همزة وصل، ومع فارق آخر، بينهما وبين كل همزة وصل عرفتها اللغة العربية هو أن همزة نون التوكيد لا تظهر مطلقا لأنها مدرجة فى الكلام دائما، لا يبدأ بها أبدا" (ص ٩٨) .

ذلكم هو مقال المؤلف الذى جعل عنوانه "رأينا فى نون التوكيد" وقريب منه مقاله فى المصدر الصناعى وياء النسب، حيث يرى أن اللاحقة (iyyah) الذى يصاغ المصدر الصناعى بالحاقها بالإسم، والياء المشددة التى يصاغ بها النسب تثيران المشكلة نفسها التى تثيرها نون التوكيد، ذلك أن لاحقة المصدر الصناعى بوصفها الذى يتصوره الصرفيون تخرج على نظام المقطع العربى حيث تتكون من صامتين + حركة + صامت . وهذا البناء المقطعى غير جائز ولا مقبول فى العربية، فهو نمط معروف فى اللغات الأوربية" (ص ١١٦) .

وللخروج من هذا المأزق أيضا يقترح المؤلف حلا مشابها لما سبق أن اقترحه في شأن نون التوكيد. وهو يلخص هذا الحل بقوله :" والذي أراه في هذه المسألة هو أن أصل هاتين الأداتين(يعني ياء النسب ولاحقه المصدر الصناعي) هو " أي" و"أية "(ص ١١٢) . وعلة التناسب بين معنى الأداة قبل الالحاق وبعده - كما يراها المؤلف - أنها " أي الموصولة بمعنى"كل"، أو هي تفيد الشيوع والإستقصاء في مثل قولنا أي بشر أو أي رجل من مصر،فالوصف بها حين تلحق بالإسم في(مصري) صادق على كل من يحمل هذه الجنسية ،فهو وصف شائع شامل" (ص ١١٣) . وإذن" يكون أصل كلمة مصري هو مصر أي ثم مصري بفتح الراء ثم مصري بكسرها لمناسبة الياء" (ص ١١٢) .

هذا عرض أمين لما قدمه المؤلف من تفسير مقطعي لبعض اللواحق الصرفية . ومنه يرى القارئ كيف اختلقت مشكلة مجافاة هذه اللواحق للنظام المقطعي العربي من عدم ،وبنى المؤلف على هذه المشكلة المختلقة هرما هشا من الحلول المختلقة أيضا . ان مبادئ التحليل المورفولوجي تعترف بوجود نوعين من المورفيمات يقال لأحدهما المورفيمات الحرة Free morphemes ويقال للآخر المورفيمات المشروطة bound morphemes . وهذا النوع الأخير لا تأتي مورفيماته إلا متصلة بغيرها إذ لا يمكن أن تستقل بنفسها . ومن ثم لا يمكن النظر إلى شكلها المقطعي في نفسها منقطعة عما هي ملحقة به من اسم أو فعل. واذا كان مفهوم النسيج المقطعي يتجاوز حدود الكلمات المستقلة فكيف به لا يتجاوز حدود الفعل إلى نون التوكيد أو حدود الاسم إلى لاحقه النسب ؟

إن في اللغة العربية عشرات اللواحق(أو المورفيمات المشروطة) غير التي حظيت باهتمام المؤلف ،وكلها مجاف إذا أخذته بمعزل عما يلحق به من أسماء وأفعال لما سماه المؤلف بالنسيج المقطعي للكلمة العربية . فلماذا لم يقترح لها حلولا من النوع الذي ساقه إلينا حول نون التوكيد وياء النسب ؟ وما رأيه في واو الجماعة وألف التثنية

وياء المخاطبة وياء المتكلم وعلامات الجمع وتاء التأنيث وألف المقصورة والممدودة وعلامات الأعراب ؟ أليس كل أولئك من اللواحق التي ينطبق عليها المواصفات المقطعية الخاصة بنون التوكيد وياء النسب ولاحقة المصدر الصناعي؟ فلماذا اعتبر الأمر مشكلة - وما هو بمشكلة - في بعضها دون بعض ،واختص بعنايته واقتراح الحلول بعضها دون بعض ؟ وهل لديه مرجع من نص قديم أو دراسة سامية مقارنة تقوم سندا لما ادعى ،؟ ولا تقوم مثل هذه الدعوى إلا بدليل وإلا كانت ترجيحا بلا مرجح .

الغريب حقا أن المؤلف نفسه قد فطن الى ذلك بالنسبة لعلامات الإعراب والتأنيث في موضع متقدم من الكتاب ،وعلق على ذلك في حاشية ص ٤١ بقوله " قد يستثنى من ذلك علامات الإعراب والتأنيث ،وهي لواحق تندمج بنيتها المقطعية ولا تستقل بنفسها" . قلت : وهل نون التوكيد وياء النسب ولاحقة المصدر الصناعي وسائر ما ذكرناه إلا لواحق تندمج في البنية المقطعية للكلمات ولا تستقل بنفسها؟. وأخيرا ، ألا يسلم معي المؤلف بأن هذه المشكلات التي اختلقها من عدم ،وعنى نفسه وقراءه بإيجاد الحلول لها لا تستحق منه أن يعيير القدماء، ويزري بالمحدثين،ويلقى في وجه الجميع بعبارات الزهو والاستعلاء فيقول " وأبادر إلى القول بأن أحدا لم يتصور هذه المشكلة من قبل ولم يطرح عنها سؤال ما - على مدى تاريخ الثقافة العربية كله". هل عرف المؤلف أخيرا لم لم يجد القدماء في هذا الأمر مشكلة تعجلهم الى علاجها أولا وقبل كل شئ كما يقول؟ ولم خفى أمرها على كثير من المحدثين؟ ولم لم يتصور أحد هذه المشكلة من قبل ولم يطرح عنها سؤال على مدى تاريخ الثقافة العربية كله ؟. إن الجواب في بساطة لأنه لا مشكلة هناك . وإذا كان هو يرى في غير المشكل مشكلا يتطلب حلا فهذا شأنه وحده دون سواه .

وبعد فقد أوجزت - قدر الطاقة - في هذه الدراسة رأيي في تلك الرؤية الجديدة في الصرف العربي ،وأمسكت عن التعرض الى تفصيلات أخرى كثيرة .

وما كان هذا منى الا تلبية لنداء كريم ضمنه المؤلف خواتيم عمله هذا، إذ يقول " وأخيرا فهذه رحلتنا فى عالم منهجنا الصرفى الجديد الذى أرجو أن يتقبله الدارسون قبولا حسنا، وأن يمدونى، من استطاع منهم، بما قد يلحظونه من خلل أو هنة، هنا، وهناك فليس الكمال من صفاتنا نحن البشر" (ص ٢١٣).

نعم، ولقد هممت أن أعتذر إلى المؤلف من طول هذه الدراسة. بيد أنى لم أجد ما يعتذر منه، فقد رفع المؤلف عن عنقى هذا الإصر، حين أعلن فى تواضع هو بأمثاله من العلماء جدير (ص ٢٠) " أنه سوف يكون سعيدًا جدًا إذا أهدى أحدهم إليه أخطاءه ".

المبحث السابع

كتاب

المدخل إلى علم الأصوات
دراسة مقارنة

للدكتور صلاح الدين صالح حسنين.

عرض ونقد

عن المجلة العربية للدراسات اللغوية
الخرطوم - المجلد الثالث - العدد الأول

أغسطس ١٩٨٤

كتاب
المدخل إلى علم الأصوات
دراسة مقارنة

للدكتور صلاح الدين صالح حسنين

عرض ونقد

أولا : فاتحة

وضع المؤلف لكتابه عنوانا رئيسا هو " المدخل الى علم الأصوات " ثم أضاف الى هذا العنوان الرئيس عنوانا ثانويًا هو " دراسة مقارنة ".

وحين نتأمل بنية الكتاب نجد المؤلف قد خص الباب الأول " علم الفوناتيك" بخمس وأربعين صفحة ،والباب الثانى "علم الفونولوجيا" باثنتى عشرة صفحة . أما الباب الثالث " الدراسة التاريخية للأصوات" فقد جعله فى مئة وأربع وأربعين صفحة .

وهذه القسمة المتناقضة مع عنوانى الكتاب فى حاجة إلى تفسير. فالدراسة المقارنة التى احتلت مكانا ثانويا فى العنوان حظيت بالقسط الأوفى فى حجم الكتاب ،على حين تقلص نصيب " المدخل الى علم الأصوات" على نحو لا يتسق ألبتة مع بروزه كعنوان رئيس للكتاب. وربما كان فى مناقشاتنا التالية التى سنتتبع فيها تفصيلات ما ورد فى الكتاب من مسائل وقضايا تضمنتها فصوله وأبوابه تفسير لهذه القسمة المتناقضة .

---

* الطبعة الأولى ،١٩٨١، ٢١٦ صفحة .

ثانيا : علم الأصوات الفيزيائى (الأكوستيكى)

يبدأ المؤلف كتابه بباب يخصصه لعلم الفوناتيك عرض فى الفصل الأول منه الحقائق الأساسية فى مجال علم الأصوات الفيزيائى مثل شدة الصوت ،ودرجته ،وطول الموجة ،والنغمة ،والرنين والترشيح، والحزم الصوتية ،وقد جاء فى كل ذلك بما يستحق التأمل والنظر والتعقيب .

(أ) علو الصوت وقوته :

يقول المؤلف :"يطلق على ادراك الأذن "للصوت المحصور فى منطقة معينة مصطلح علو الصوت ،ويقاس بوحدة خاصة هى السون(Sone) (ص١٣) . ثم يقول من بعد " لهذا يقاس إدراك الأذن لعلو الصوت بوحدة مستقلة هى الديسبل(decibel)"(ص ١٣-١٤) .

نحن هنا أمام ظاهرة واحدة هى"علو الصوت" ومقياسان مختلفان هما السون والديسبل . ركنا نود ألا يستكثر المؤلف من ذكر هذه المصطلحات تاركا إياها دون إيضاح أو تفسير. والقارئ معذور إذا قرأ هذه السطور القليلة فثارت فى نفسه أسئلة كثيرة : ما مقياس السون ؟ وكيف يستخدم؟ وما مجاله ؟ وهل مقياس السون والديسبل شئ واحد؟ وإذا كانا مختلفين ففى أى شئ يكون اختلافهما؟ ولماذا وصف السون بأنه وحدة خاصة. ووصف الديسبل بأنه وحدة مستقلة؟ وهل ثمة دلالة محددة لمعنى الخصوصية والاستقلال؟

والحق أنه إذا صح أن السون من مقاييس الإدراك ،أى أنه مقياس للانطباع الذى يعاير به انفعال الأذن بمستويات اختلاف الأصوات من حيث الشدة ،فليس الديسبل - كما يقول المؤلف - مقياسا من مقاييس إدراك الأذن للشدة . بل هو مقياس موضوعى مثل مقياس الوات(Watt) المستخدم لقياس الطاقة أو القوة. وكل مابينه وبين الوات من فرق هو أنه مقياس للتناسب بين قوتين أو إتساعين من إتساعات

الضغط (amplitude)، على حين يقيس الوات الكم المطلق - لا النسبى - للطاقة أو القوة . ويبدأ مجال القوى المقيسة بالكمية ١٠$^{-١٦}$ وات/سم٢، وتنتهى بالكمية ١٠$^{-}$ وات/سم٢. وفيما بين هاتين الكميتين التى تمثل أولاهما أقل قوة تدركها الأذن وتمثل الثانية الحد الأعلى من القوة ذات التأثير الضار على الأذن يأتى مقياس الديسبل ليقيس موضوعيا، وليس ذاتيا كما يقول المؤلف، التناسب بين أى كميتين من كميات القوة (أو أكثر) تقعان(أو تقع) فيما بين هاتين النقطتين ، وهذا الأمر شبيه بالتدرج المئوى للترمومتر المستخدم فى قياس درجات الحرارة ، والذى تحده نقطتان: نقطة تجمد الماء (الصفر) ، ونقطة غليانه (الدرجة ١٠٠).

وإذن فليس صحيحا ما يقال من أن الديسبل مقياس ذاتى لادراك الشدة أى لاستجابة الأذن حيال اختلاف مستويات القوة ، بل هو مقياس موضوعى كما قدمنا.

(٢) درجة الصوت

يعرض المؤلف لاختلاف الأصوات تبعا لاختلاف ترددها. ويطبق ذلك على الصوت الانسانى فيقول : " ان قوة شد الحبل الصوتى عند الرحل أثقل منه عند المرأة ولهذا يوصف صوت الرجل بأنه سميك ، وصوت المرأة بأنه دقيق ". (ص ١٦).

والملاحظة الأولى على هذا القول هو غموضه الظاهر. وهذا النوع من الصياغة لا يتناسب مع المحتوى العلمى الذى يتطلب فى العبارة عنه الدقة والتحديد وليس من السهل على أى قارئ أن يفهم عبارة مثل " قوة شد الحبل أثقل" فهما دقيقا محددا.

والملاحظة الثانية أن شد الحبل الصوتى أو توتره ليس صفة ملازمة لصوت الرجل دون صوت المرأة أو العكس ، إذ إن الشد والإرخاء صفتان تتعاوران الأوتار الصوتية عند الرحل والمرأة جميعا، وهى المسئولة عن اختلاف الأسماط التنغيمية عند كليهما.

والملاحظة الثالثة أن عكس ما جاء فى عبارة المؤلف هو الصحيح فزيادة شد الحبل - أو زيادة توتره - تؤدى الى زيادة التردد ، وهذه تؤدى بدورها الى علو الدرجة الذى هو حدة الصوت خلافا لما يدل عليه ظاهر قول المؤلف .

(٣) طول الموجة

نقل المؤلف المعادلة التى يحسب بها طول الموجة نقلا صحيحا ، ولكنه أخطأ فى إيراد المثال حيث قال :" إذا افترضنا أن لدينا صوتا تردده ٤٠٠ ذ/ث فإن طول موجته سيكون $\frac{١١٣٠}{٤٠٠}$ = ٢١٨ قدما " . والصواب هو ٢ر٨ قدما . وكنت ظننت أنه خطأ مطبعى . غير أن قائمة التصويب التى وضعها المؤلف فى نهاية كتابه لم تصوب الرقم .

(٤) النغمة

يعرف المؤلف النغمة بقوله :"هى الصوت الناتج عن صدور موجة صوتية " (ص ١٧) .

وهذا التعريف بعيد عن الصواب ، لأن ضجيج آلات المصانع ، وأزيز الطائرات ، كلاهما " صوت ناتج عن صدور موجة صوتية ". وإذن تكون بحكم هذا التعريف نغمات . وهى بطبيعة الحال ليست كذلك ، ولكنها من قبيل الضجات noises التى لا تشتمل على ترددات دورية منتظمة . ويوجد لهذا النوع أمثلة من أصوات الكلام كالسين والشين والصاد والثاء والفاء. لكن المؤلف لم يشر اليه ألبتة .

ويلاحظ أن المؤلف قد سبق له عند الكلام من الموجة الصوتية أن عرض للتعريف بالذبذبة وسعتها والتردد والدرجة ، ثم عاد الى الكلام عن النغمة فعرفها هذا التعريف الذى أوردنا مآخذنا عليه ، ذاكرا أن النغمة " يحددها عاملين (كذا وردت وصحتها عاملان) وهما :

١) الزمن المعين الذى تستغرقه دورة الذبذبة الواحدة وليكن $\frac{١}{٤٠٠}$ من الثانية . إذا كان تردد الشوكة التى لدينا هو ٤٠٠ ذبذبة فى الثانية .

٢) اتساع الذبذبة :

وللنغمة الواحدة درجة معينة وارتفاع معين " انتهى النص ص ١٧" ونورد على هذا النص بعض الملاحظات :

أولها : أنه لم يكن ثمة داع لهذا التكرار لأن الكميات التى تستخدم فى قياس الموجة الصوتية (الذبذبة - الاتساع والعلو - التردد والدرجة) واحدة سواء أكان الصوت نغمة أم ضجة .

ثانيها: أن الصياغة المكررة أكثر غموضا من السابقة ودليل ذلك ما كتبه تحت عنوان "اتساع الذبذبة"، وفيه خلط بين الدرجة والاتساع ، كما استعملت فيه أيضا كلمة جديدة هى الارتفاع ومدلولها غامض .

ثالثها: أن ما ذكره المؤلف تحت عنوان "اتساع الذبذبة" قد عزاه فى الحاشية الى كتاب " التصوير الطيفى" دون تحديد للصفحة . ولا أظن أن مؤلف الكتاب - إرنست بولچرام - قد ذكر مثل هذا الكلام تحت مثل هذا العنوان . وقد كان لنا شرف ترجمة الكتاب ونشره عام ١٩٧٧م.

(٥) الرنين

يشرح المؤلف ظاهرة الرنين فيقول : "وظاهرة جعل جسم ما يتحرك عن طريق ذبذبات جسم آخر تعرف باسم الرنين (resonance) والجسم الذى تسبب فى تحريك الجسم الآخر (resonator) والجسم الذى يتحرك عن طريق الجسم الآخر (resonant) (ص ٢١-٢٢).

وفى هذه السطور القليلة عدد من الأخطاء الظاهرة فى تحديد مفاهيم المصطلحات . فالجسم الذى هو سبب الحركة يقابله المصطلح (sonator) وليس (resonator) كما يذكر المؤلف . وهذا المصطلح الأخير resonator يطلق على الجسم الذى يتحرك استجابة لحركة جسم آخر وهذا يعنى عكس ماذكره المؤلف تماما . أما المصطلح (resonant) فلا يعنى فى استخدامه الدقيق نفس الجسم المستجيب بل يستخدم صفة له أو للصوت الصادر عنه فيقال resonant cavity " تجويف رنان" أو resonant sound أى " صوت رنان". وقد يجتزأ أحيانا بذكر الصفة عن الموصوف فيقال

resonants أى " أصـــوات رنـــانـة " كما يقال stops "أى وقفيات" بدلا من stop sounds " أصوات وقفيـــة " .

وإذا تجاوزنا عن هذه الأخطاء فى إستخدام المصطلحات فسنجد المؤلف يخطىء عند تطبيق فكرة الرنين على الجهاز الصوتى عند الانسان ،فتحت عنوان " الفراغات الرنينية فى جهاز الإنسان الصوتى" (ص ٢) يذكر المؤلف من بين هذه الفراغات الحنجرة ،وهو قول يناقض تعريفه السابق للرنين ،ذلك أن الأوتار الصوتية فى الحنجرة جسم يهتز اهتزازا قسريا بفعل دفعات الهواء المتتابعة التى تحملها على الحركة ،وبمقتضى التعريف السابق تكون هى الجسم المتسبب فى الحركة . أما التجاويف الرنانة التى تهتز بالاستجابة لحركة الأوتار الصوتية فهى التجاويف العليا أو تجاويف ما فوق الحنجرة ،أى البلعوم والفم والأنف .

وإذن فقول المؤلف إن الحنجرة" تستطيع أن تتحرك إلى فوق وتحت وأمام وخلف . والحركة الى أعلى وأسفل تغير من شكل وحجم حجرة الرنين فتؤثر على نوع الرنين الحنجرى"(ص ٢١) - نقول إن هذا القول هو من عند المؤلف لم يقل به أحد من أهل الاختصاص ، كما أن بعضه يصطدم مع ما هو معلوم بالضرورة عن حركات الحنجرة .

ويمضى المؤلف ليعدد ما سماه "بالفراغات الرنينية فى جهاز الانسان الصوتى" فيجعل من الشفتين فراغا رنانا مستقلا عن تجويف الفم يقول : -

(٣) <u>تجويف الفم:</u> يمكن أن يتغير تجويف الفم بصورة كبيرة فى الشكل والحجم عن طريق تحريك اللسان .

(٤) <u>الشفتان:</u> تشكل الشفتان فراغ رنينى(كذا وردت وصحتها فراغا رنينيا) عن طريق إبرازهما أو استدارتهما (انتهى النص ص ٢٢).

ولانزاع فى أن اعتبار الشفتين فراغا فيه نظر، والصواب حذف هذا الفراغ الرابع وإضافة كلمة واحدة إلى تعريفه بتجويف الفم فيقال : "يمكن أن يتغير تجويف الفم بصورة كبيرة فى الشكل والحجم عن طريق تحريك اللسان والشفتين".

(٥) الحزم الصوتية :

قبل أن نناقش مفهوم المؤلف للحزم الصوتية ،وتصوره الخاص لدورها فى تحديد الخصائص الأكوستيكية لأصوات الكلام ،يحسن أن نقوم أولا بتلخيص ما يقرره علم الأصوات بهذا الشأن ليتسنى لنا فى ضوئه تحديد مدى بعد تصور المؤلف أو قربه من التصور العلمى الصحيح.

تظهر الحزم formants (أو نطاقات الرنين resonance bands) فى الرسم الطيفى على هيئة قضبان رنينية سوداء اللون resonance bars نتيجة لما تمارسه تجاويف البلعوم والفم والأنف من ترشيح ورنين وتقوية لمجموعات النغمات التوافقية المكونة لنغمة الحنجرة (أى صوت الجهر). ويتمكن الراسم الطيفى من تسجيل آثار عمل التجاويف الرنانة بفضل استخدام مرشح ذى مجال تمريرى واسع يستطيع تجميع التوافقيات التى يتم ترشيحها وتقويتها فى حزم صوتية ،كما يستطيع إهمال ما لم يتم ترشيحه وتقويته منها. ومن الطبيعى أن تختلف أنماط هذه الحزم اختلافا ظاهرا تمتاز به الأصوات الرنانة بعضها من بعض. وهكذا يمكن بقراءة الرسوم الطيفية استنباط الخواص المميزة للأصوات الرنانة .

وينشأ عما سبق مجموعة من الحقائق العلمية فى مجال التحليل الطيفى للأصوات يمكن إيجازها فيمايلى : —

أولا : إن أكثر صور الحزم الصوتية ظهورًا وتميزًا تكون مع الحركات (أو الصوائت) كالفتحة والضمة والكسرة فى حالتى قصرها وطولها،ثم مع الصوامت الرنانة بأنواعها الأنفية كالميم والنون والمنحرفة كاللام والمكررة كالراء. أما مع الصوامت الاحتكاكية المجهورة كالزاى والظاء فتظهر للحزم الصوتية صور باهتة غير قابلة للتمييز. وعلة ذلك أنه على الرغم من دخول نغمة الحنجرة كمكون من مكونات الصامت الاحتكاكى المجهور إلا أن الضجة بما تشتمل عليه من ترددات غير منتظمة هى العنصر الغالب على تكوين هذا النوع من الأصوات .

ثانيـا : إن الأصوات المهموسة التى تنعدم فيها نغمة الحنجرة (أى صوت الجهر) كالشين والتاء يستحيل أن تشتمل على حـزم صوتية ،ويستحيل بالتالى ظهور هذه الحزم فى الرسم الطيفى لهذه الأصوات ،إذ بانعدام الجهر فى هذه الأصوات المهموسة ينتفى إمكان وجود الرنين . ومن ثم لا ترشيح ولا تقوية ولا حزم .

ثالثـا : إن الأصوات الوقفية (أو الانفجارية) كالباء والدال تمثل انقطاعا وتوقفا لتيار الهواء المتحرك أثناء إصـدار الكلام. ومن ثم تظهر هذه الأصوات فى الرسم ألطيفى علـى هيئة بياض أو فراغ يعكس إنعدام الطاقة أو توقفها أثناء النطق بها. وتنعدم صور الوقفيات فلا يظهر لها أثر علـى الرسم الطيفى إذا كان الصوت وقفيا مهموسا كالبـاء المهموسة والتاء . أما إذا كان الصوت الوقفى مجهـورا كالدال فتظهر تحت البياض وفى أسفل الصورة عند خـط الأساس ترددات تسجل نغمة الأساس الحنجرية فقط . وسـواء أكان الصوت الوقفى مهموسا أو مجهورا فلا مجال للقول معه بوجود حزم صوتية ،لأن القفل التام لتيار الهواء فى مخرج الصوت تصبح به قناة الصوت أنبوبا مغلقا من كلا طرفيـه ، وهذا لايمكن أن ينتج رنينا. ومن ثم أيضا لا ترشـيح ولا تقوية ولا حزم ،والقول بخلاف ذلك خطأ لا نزاع فيه .

رابعـا : إن الأصوات الاحتكاكية كالشين والسين هى من أعلـى الأصوات ترددا ،ومن ثم تحتل دائمًا قمة الرسم الطيفـى وتنتشر تردداتها على مساحة كبيرة نسبيا فى الجـزء العلوى منورقة الرسم. وهذه الخاصية تتمثل بأجلى صورهـا مع صوت الشين الذى تقدم صورته الطيفية ترجمة فيزيائيـة لمقولة سيبويه الشهيرة فى وصفه بالتفشى.

خامسـا : إن عدد الحزم فى الحركات ،ومواضعها على سلم الترددات إنما تميز الحركات بعضها من بعض تمييزا كيفيا لا كميا ،

أى أنها تميز الفتحة من الكسرة من الضمة بقطع النظر عن الطول والقصر. وإذن فمجرد إطالة النطق بالحركة أو تقصيره لا يؤثر على عدد الحزم بالزيادة أو النقص، كما أنه لا يؤثر بالتغيير على مواضعها فى سلم الترددات مادام الفرق محصورا فى الطول والقصر.

ولننظر فى ضوء هذه الحقائق العلمية المفروغ من صحتها إلى ما ساقه المؤلف بشأن الحزم الصوتية من حيث مفهومها وأثرها فى تحديد خصائص الأصوات. يتحدث المؤلف عما سماه " الإختلاف فى عدد الذبذبات التى تتكون منها الحزمة الصوتية الأساسية formants فيقول : " تنقسم الأصوات من هذه الناحية إلى قسمين، القسم الأول يتكون من عدد قليل من الذبذبات الصوتية التى تكون الحزمة الصوتية. ويوصف هذا الصوت بأنه سميك Grave مثل الضمة والشين والهاء المهموسة. وتظهر هذه الذبذبات فى الرسم الطيفى متقاربة جدا فى الجزء الأسفل "(ص ٢٤).

ونتوقف قليلا هنا قبل أن نورد القسم الثانى من الأصوات لنشير إلى ما تشتمل عليه هذه السطور من أخطاء هذه هى : -

أولها : أن الجمع بين الضمة والشين والباء المهموسة فى صفة أكوستيكية واحدة، وادعاء ظهورها فى الرسم الطيفى على هيئة متشابهة يصطدم مع مبادىء التحليل الصوتى الفيزيائى والطيفى، ومع ما سبق أن أوردناه من حقائق علمية فى هذا الشأن. فالضمة صوت رنان والشين صوت ينتسب الى فصيلة الضجات ذات التردد العالى. أما الباء المهموسة فصوت وقفى ينقطع فى انتاجه النفس.

ثانيها : أن القول باشتمال الضمة والشين والباء المهموسة على حزم قول غير صحيح، فمن بين هذه الأصوات الثلاثة لا تظهر الحزم الا مع الضمة وحدها. أما الشين(وهى احتكاكية مهموسة) والباء المهموسة " وهى وقفية " فيستحيل اشتمالها على حزم للأسباب التى بيناها.

ثالثها: أن الشين يستحيل أن تعد من الأصوات التى تتكون من عدد قليل من الذبذبات فهى من أعلى الأصوات الاحتكاكية ترددا وأكثرها تفشيا وانتشارا على ورقة الرسم الطيفى. ونظرًا لتردداتها العالية التى تنتشر مابين ٤٠٠٠ذ/ث و ٨٠٠٠ ذ/ث فإنها تحتل دائما قمة الرسم الطيفى ،ولكن المؤلف يعدها - ولا ندرى على أى أساس - من الأصوات التى تظهر ذبذباتها " متقاربة جدا فى الجزء الأسفل" .

رابعها: أن الباء المهموسة لا تظهر لها فى الرسم الطيفى ذبذبات على الإطلاق لأنها وقفية مهموسة . ومن ثم لا وجود معها لحزم صوتية ولا لأى ذبذبات من أى نوع ،دعك من أن تكون متقاربة أو متباعدة ،أو فى الجزء الأعلى أو فى الجزء الأسفل .

أما حين تكون الباء المهموسة نَفَسية - بفتح الفاء - aspirated فإن الذى يظهر منها على الرسم الطيفى هو النَّفَس الذى يتبعها ويمكن الاستدلال بموضعه على سلم الترددات وبحظه من القوة على وجود الباء المهموسة النفسية . أما هى فى ذاتها فلا يظهر لها أى ذبذبات من أى نوع على الإطلاق .

انتهينا من ملاحظاتنا على القسم الأول من الأصوات ،والذى يشمل حسب تصنيف المؤلف الأصوات التى تتكون حزمها الصوتية من عدد قليل من الذبذبات . وننتقل إلى القسم الثانى من الأصوات ،ذلك الذى يصفه المؤلف بقوله إنه " يتكون من عدد كبير من الذبذبات الصوتية التى تكون الحزمة الصوتية الأساسية ويوصف هذا الصوت بأنه دقيق sharp . وتظهر هذه الذبذبات فى الرسم الطيفى متباعدة جدا مثل الكسرة والسين والتاء والدال " (ص ٢٤).

وما دمنا قد ألممنا بالمبادىء الأساسية فى التحليل الطيفى، وما سبق تلخيصه من حقائق علمية فلن يكون من العسير استكشاف ما ينطوى عليه كلام المؤلف من أخطاء نوجزها فيمايلى : -

أولا: قوله باشتمال الكسرة والسين والتاء والدال على حزم. والحق أن الكسرة وحدها - لكونها حركة (أو صائتا) يمثل الرنين فيها صفة ماهية ينعدم الصوت بإنعدامها - هى الصوت الوحيد بين هذه الأصوات الذى يتشكل من عدد من الحزم. أما السين (التى هى احتكاكية مهموسة) والتاء والدال (اللتان هما من الوقفيات) فلا تشتمل أى منهما على أى رنين ،ولذا لا تدخل الحزم فى تكوينها بحال .

ثانيا: ان الدال والتاء (وهما وقفيتان) تظهران فى الرسم الطيفى على هيئة بياض (أو فراغ) يعكس توقف الطاقة فى حال النطق بهما. وتختص الدال بوجود نغمة مقاربة لخط الأساس فى الرسم ،هى تسجيل للذبذبة الحنجرية المصاحبة للقفل . أما التاء فلا وجود معها لأى ذبذبات أو حزم ،ولذا يكون القول بوجود الذبذبات مع هذين الصوتين ووصفها بأنها متباعدة جدا أمراً يصطدم مع الأوليات والمبادىء فى التحليل الطيفى .

ثالثا: إن الصوت يمكن وصفه بالحدة أو الثقل (يستخدم المؤلف بدلا من هذين المصطلحين كلمات غريبة على الدرس الأكوستيكى مثل السمك والدقة) إلا إذا كان انطلاقيا. أما الوقفيات كالتاء والدال فلا يمكن أن توصف فى ذاتها بالحدة (أو الدقة بمصطلح المؤلف) لعدم اشتمالها أصلا على أى ترددات .

أما الذى يمكن أن يوصف بذلك فيهما فهو النفس التالى لهما إن وجد. ويعتبر وجوده دليلاً على وجود أى منهما ومميزا له .

والآن ، نأتى إلى تقسيم آخر للأصوات يورده المؤلف تبعا للاختلاف فى نطقها. وينص المؤلف فى هذا الشأن على ذلك بقوله :"تختلف الأصوات من هذه الناحية إلى قسمين .

الأول : وفيه تركز الترددات وتبرز،ويسمى متضامـــا compact ويمتاز بأن درجته عالية. وعند نطق هذا النوع تنحــو أحد الأعضاء التى تشترك فى تكوينه نحو اللهاة ومــن أمثلته الكسرة والضمة والكاف.

الثانى : وفيه تنتشر الترددات ،ويسمى منتشرا diffuse ويمتــاز بأن درجته منخفضة . وعند نطقه ينحو أحد الأعضاء الــتى تشترك فى تكوينه نحو مقدم الفم. ومن أمثلته الفتحــة والفاء والباء". (انتهى نص كلامه ص ٢٥).

ويستطيع القارىء فى ضوء ما قدمنا من مناقشات أن يستكشــف بنفسه أخطاء هذا النص وهى كثيرة جدا. ويمكن تلخيصها فيمايلى :ـ

أولا : إن وصف درجة الصوت بالعلو أو الانخفاض يقتضى إشتمــال الصوت على خاصية الانطلاق كما قدمنا. واذا جاز هــذا الوصف فى حق الكسرة والضمة فانه لايجوز البتة فى حــق الكاف التى هى وقفية مهموسة .

ثانيــا : إن الكاف لا تشتمل أصلاً على أى ترددات فضلا من أن توصــف بالتركيز أو الانتشار.

ثالثــا : لا شأن للهاة بنطق الكاف . وإذا صح أن الكاف مخرجهـــا اللهاة فما يكون إذن مخرج القاف ؟.

رابعــا : الكسرة ـ كما هو معروف ـ حركة أمامية تنطق من وســط اللسان مع الحنك الصلب . ولاشأن لمؤخر اللسان ولا للهــاة فى النطق بها من قريب أو بعيد. وإذن فأى عضو ذاك الــذى ينحو عند النطق بالكسرة نحو اللهاة ؟.

خامســا : لا يجوز وصف الباء بأنها ذات درجة منخفضة أو عالية لأنهــا كما ذكرنا صوت وقفى لا يشتمل أصلا على أى ترددات يمكــن وصفها بالانخفاض أو العلو.

سادسا : ليس من الدقة فى شئ أن يقال ان الفاء والباء صوتان ينحو أحد الأعضاء المشاركة فى النطق بهما نحو مقدم الفم. لأنه إذا كان العضوان المشتركان فى نطق الفاء هما الأسنان العليا والشفة السفلى فكيف ينحو أى من هذين نحو مقدم الفم؟. وكذلك الأمر مع الباء - بل هو أظهر - إذ لا يمكن القول بأن الشفتين ،وهما العضوان المشاركان فى النطق بالباء . ينحوان ،أحدهما أو كلاهما. نحو مقدم الفم ؟ .

بقيت مسألة أخرى فيما يتعلق بمفهوم الحزم عند المؤلف لم يذكرها المؤلف فى الفصل الخاص بعلم الأصوات الأكوستيكى بل أخر ذكرها إلى الموضع الذى تحدث فيه من الحركات . يقول المؤلف فى وصف حركة الكسرة إنها " تنقسم الى قصيرة وطويلة ،والفرق بينهما فى عدد الحزم الصوتية الأساسية فالحزم الصوتية التى تكون الحركة الطويلة ضعف الحزم التى تكون الحركة القصيرة ،وبالتالى فالزمن اللازم لتكوين الحركة الطويلة يكون ضعف الزمن اللازم لتكون الحركة القصيرة" (ص ٤١).

وليس لنا هنا إلا أن نعيد إلى الأذهان تلك الحقيقة العلمية التى قدمنا بها لحديثنا عن الحزم ،حيث قلنا " إن عدد الحزم ومواضعها على سلم الترددات انما تميز الحركات بعضها من بعض تمييزاً كيفيا لا كميا.. وأن مجرد اطالة النطق بالحركة أو تقصيرة لا يؤثر على عدد الحزم بالزيادة أو النقص ،كما أنه لا يؤثر بالتغيير على مواضعها على سلم الترددات مادام الفرق محصورا فى الطول والقصر".

ويستبين من مقابلة هذه الحقيقة بما ذكره المؤلف أن ما قرره فى هذا الشأن هو خطأ صرف لا جدال فيه.

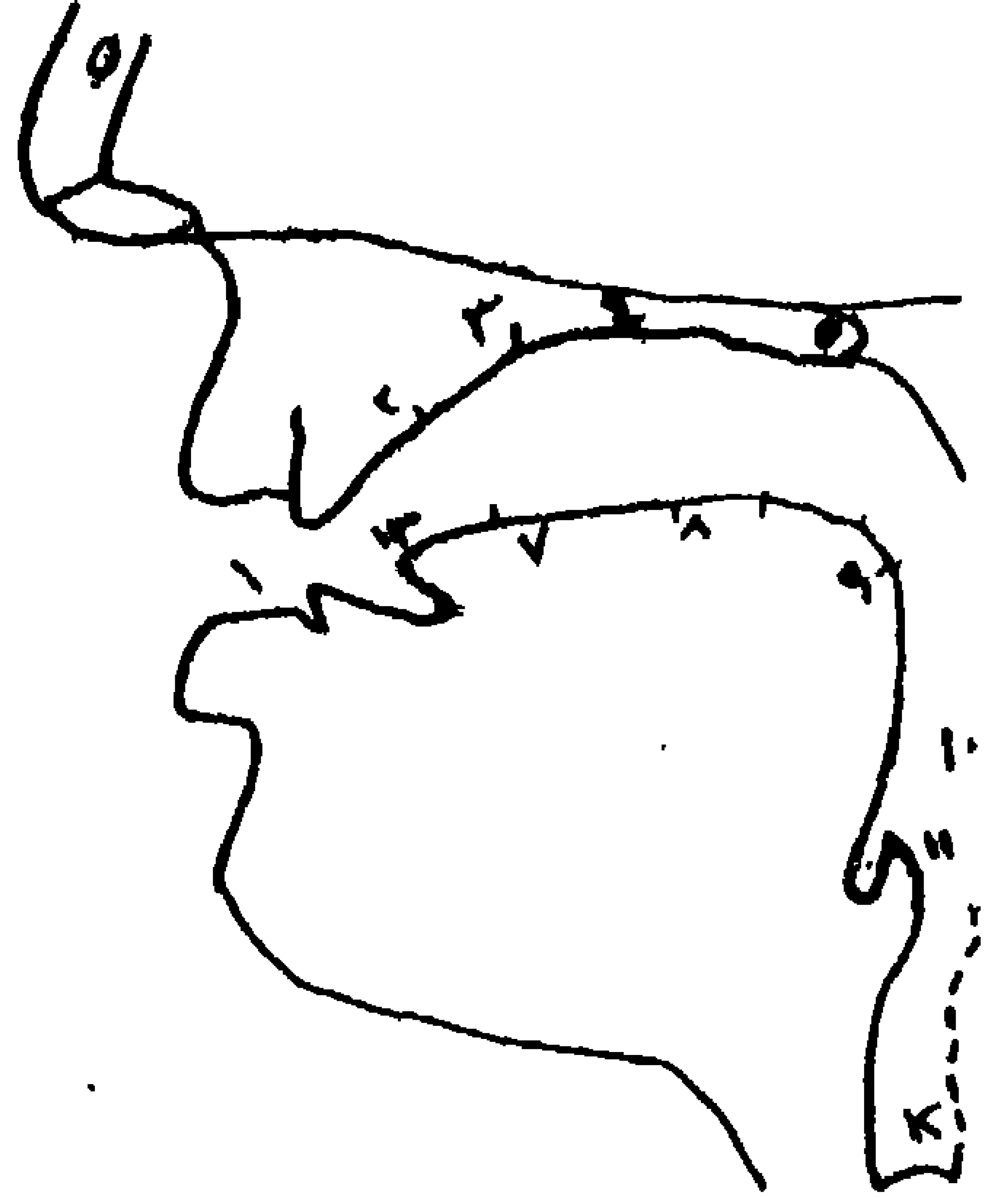
تلكم هى أبرز الملاحظات التى عنت لنا من خلال قراءتنا للفصل الأول من هذا الكتاب . ونأتى الآن إلى القاء نظرة على الفصل الثانى الخاص بعلم الأصوات النطقى وربما تجاوزناه فى بعض المسائل إلى ما يليه من فصول لجمع الأشباه والنظائر بعضها إلى بعض مما يقع جميعه فى مجال هذا العلم.

ثالثا : علم الأصوات النطقى

(١) رسم جهاز النطق

نبدأ مناقشتنا لمسائل هذا العلم بعرض الرسم الذى أورده المؤلف لجهاز النطق ،وما سجله تحته من بيانات توضيحية . (انظر الشكل ١) . ولنا على الرسم والبيانات الملاحظات الآتية : —

الجهاز الصوتى



أعضاء الجهاز الصوتى

١ — الشفتان
٢ — الأسنان
٣ — اللثة
٤ — الحنك الصلب
٥ — الحنك اللين
٦ — اللهاة
٧ — طرف اللسان
٨ — مقدم اللسان
٩ — مؤخر اللسان
١٠— البلعوم
١١— لسان المزمار
١٢— موقع الأوتار الصوتية
١٣— طرف اللسان

أولا : وضع المؤلف للثة رقم ٣ وحدد منطقة اللثة بما يكاد يحاذى وسط اللسان ،على حين أن هذه المنطقة تنطبق فى وضع الراحة على مقدم اللسان .

ثانيا : أعطى لطرف اللسان رقمين هما ٧ و ١٣.

ثالثا : أعطى مقدم اللسان الرقم ٨ ،وجعل مساحته تمتد لتشمل منطقة كبيرة نسبيا تصل أبعد نقطة فيها إلى ما يحاذى الحنك اللين .

رابعا : أغفل المؤلف تجويف الأنف إغفالا تاما.

خامسا : يصف المؤلف الفم بأنه "فراغ يحصره من الأمام الشفتين (كذا وردت وصحتها الشفتان) ،ومن الجانب باطن اللحية (ص ٢٩).

ومعلوم أن اللحية لا شأن لها بتحديد فراغ الفم . وانما هو باطن الخدين .

(٢) إنتاج الصوت الإنسانى وتصنيفه :

يورد المؤلف تحت هذا العنوان ما نصه " ينتج الصوت الانسانى عندما يمر الهواء خلال المنطقة من الحنجرة والبلعوم الى اللهاة (ص ٢٢-٢٣) .

ويلاحظ أن هذه العبارة تجعل من اللهاة نقطة النهاية بالنسبة لانتاج الأصوات مع العلم بأن معظم الأصوات انما تنتج بسبب نشاط تجويفى الفم والأنف ،وأن ما ينتج من هذه الأصوات فى المنطقة الواقعة ما بين الحنجرة واللهاة هو أقل نسبيا من عدد الأصوات التى تنتج فيما وراء اللهاة .

(٣) نشاط الحنجرة :

يتحدث المؤلف عن نشاط الحنجرة فيقول إنه " يساعدنا على تقسيم الأصوات قسمين متساويين هما الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة" .

والتساوي المذكور فى هذا النص غير وارد بطبيعة الحال فى أى لغة من اللغات . ولعله أراد " قسمين متقابلين" فلم تسعفه العبارة .

ويلاحظ فى هذا الصدد أن المؤلف قد وصف الأوتار الصوتية بعدد من الأوصاف التى تتناقض فيما بينها كما تناقض فى مجموعها مايقرره

علماء التشريح. فالوتران الصوتيان يوصفان مرة بأنهما" غشاءان مرنان" ،وذلك فى قوله : " ولما كان هذان الغشاءان مرنين (ص ٢٨) ، وقوله : " إذا لم يلتق هذان الغشاءان" .(ص ٢٨) . ثم يصفهما فى موضع آخر بأنهما " زوج من الصفائح الرقيقة الممتدة أفقيا"(ص ٢٩) . وغنى عن البيان أن الأغشية والصفائح والعضلات مصطلحات ذات مدلول محدد فى علم التشريح. ولاينبغى الخلط بينها بحال . وفهم شكل العضو أساس لفهم وظيفته . ونعتقد أن إضطراب التوصيف التشريحى للحنجرة وأجزائها هو السبب فيما شاب تحديد المؤلف لوظائفها من أخطاء من مثل قوله أن الحنجرة " تستطيع أن تتحرك أثناء الكلام إلى فوق وتحت وأمام وخلف " (ص ٢١) وقوله بالرنين الحنجرى(ص ٢٨) .

لا ندع الحديث عن نشاط الحنجرة قبل أن نعالج وصف المؤلف لهمزة القطع (أو الوقفة الحنجرية) وتحديد هويتها من حيث الجهر والهمس . ان الهمزة عند المؤلف صوت " لا يمكن وصفه بالجهر أو الهمس " (ص ٢٨ وأيضا ص ١٥٣) . وهذا الوصف ظاهر الخطأ . وإن كان المؤلف فيه متبعا وليس بمبتدع . واقامة الدليل على خطأ الوصف أمر من اليسر بمكان ،فالجهر اهتزاز منتظم للأوتار الصوتية ينتج النغمة الحنجرية ،والهمس هو سلب الجهر أى إنعدام الاهتزاز المنتظم وغياب النغمة الحنجرية . واذن فالأوتار الصوتية إما أن تهتز فيكون الجهر ، واما ألا تهتز فيكون الهمس ،ولا وسط بين الإهتزاز وعدم الإهتزاز . ولا عبرة فى ذلك بتعدد الأوضاع النطقية فانها مهما تعددت لابد أن تئول إلى أحد هذين الإمكانين : الاهتزاز المنتظم أو عدم الاهتزاز ولا ثالث لهذين الاحتمالين . والمؤلف فى ذلك تبع لبعض اللغويين كالدكتور كمال بشر فى كتابه علم الأصوات الذى تابع بدوره الدكتور ابراهيم أنيس فى كتابه " الأصوات اللغوية " . وقد أقام الدكتور أنيس رأيه هذا على أساس ترجمة غير دقيقة لعبارة دانيال جونز الشهيرة فى وصف همزة القطع (It is neither voiced nor breathed) وقد صحح الدكتور عبد الرحمن أيوب فى كتابه " أصوات اللغة " خطأ الترجمة ،وناقش هذه المسألة مناقشة علمية دقيقة فليرجع اليها من أراد التفصيل .

غير أن اللافت للنظر هنا هو أن المؤلف لم يتمسك بهذا الرأى فى همزة القطع من حيث كونها — فى رأيه ورأى من تابعهم — صوتا " لا يمكن وصفه بالجهر أو الهمس " فقد أورد فى أماكن أخرى توصيفات لهذا الصوت يفهم منها أنه صوت مهموس . ومن ذلك قوله فى صفة الهاء " انها صوت احتكاكى مهموس ،ونعته للهمزة بأنها النظير الانفجارى للهاء" (ص ١٥٣) . وهذا القول يعنى أن الصوتين يتفقان فى كل الخصائص ما عدا الإنفجار، وعلى هذا تكون الهمزة صوتا مهموسا . كذلك يقول المؤلف ان الهمزة تتحول فى بعض الظروف إلى "نظيرها المجهور وهو العين" ،ومعنى هذا أيضا أنها مهموسة . ومن الصعب تفسير هذا الإضطراب فى وصف الهمزة على نحو مقنع .

(٤) وصف الهاء

ثمة إجماع بين علماء الأصوات العرب فى القديم على أن الهاء والهمزة من أصوات أقصى الحلق . وهو وصف ملازم عندهم لما نسميه بأصوات الحنجرة لذلك لا خلاف بين القدماء والمحدثين على أن مخرج الهاء هو فراغ المزمار الواقع مابين الوترين الصوتيين .

وقد خرج المؤلف على هذا الإجماع حين جعل مخرج الهاء من البلعوم (أى الحلق) ،فقال :" إن هناك صوتا بلعوميا لا يمكن وصفه بأنه احتكاكى ،بل وصف بأنه هوائى ،هذا الصوت هو الهاء (ص ٢٩) . ويعود المؤلف الى تأكيد هذا القول بأجلى عبارة وأوضحها فيقول :"الانسداد غير التام أو التضييق فى البلعوم يؤدى إلى إنتاج صوت العين والحاء وعدم الانسداد أو التضييق فى البلعوم يؤدى الى انتاج صوت الهاء (ص ٢٩) . والمؤلف بهذا القول يجعل الهاء والعين والحاء من مخرج واحد هو البلعوم . وهذا أيضا خطأ ظاهر لا يمكن الدفاع عنه .

لكن الغريب أن المؤلف فى مواضع أخرى من كتابه قد عامل الهاء معاملة مناقضة تماما لما سبق أن قرره ،وأعاد تأكيده بنصوص قاطعة الدلالة فى أن الهاء صوت بلعومى يشارك العين والحاء فى

مخرج واحد. ذلك أنه حين حاول وضع جدول يحدد مخارج الأصوات العربية والعبرية وصفاتها فزع الى جدول Gleason فنقله وأجرى فيه بعض التعديل . وفى هذا الجدول (أنظر الشكل ٢) وقعت الهاء وهمزة

مخارج الصوامت فى العربية والعبرية

الجدول الآتى يوضح هذه المخارج

	التوقفيات		المركب		الاحتكاكيات		الرنينيات			
	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
شفوى	[illegible]	[illegible]						[illegible]	[illegible]	
شفوى اسنان	[illegible]				[illegible]					
اسنان	[illegible]	[illegible]			[illegible]					
لثوى	[illegible]	[illegible]				[illegible]	[illegible]	[illegible]		[illegible]
اسنان لثوى	[illegible]	[illegible]								
لثوى حنكى	:		[illegible]	[illegible]		[illegible]			[illegible]	
حنكى	[illegible]	[illegible]								
حنكى رخو	[illegible]	[illegible]			[illegible]					
لهوى	[illegible]									
بلعومى					[illegible]					
مزمارى	[illegible]				[illegible]					

Gleason p 252.

القطع تحت المخرج المزمارى ،ولم يشمل مخرج البلعوم فى الجدول إلا صوتين فقط هما العين والحاء . أى أن الهاء تبعا لهذا الجدول لا تشارك العين والحاء البلعوميتين مخرجهما بل إنها وهمزة القطع تخرجان من المزمار أى الحنجرة .

ولقد تصورت للحظة أن وضع الهاء في الجدول تحت المخرج المزماري وإبعادها عن المخرج البلعومي ربما كان سهواً غير مقصود. ولكن المؤلف في مواضع أخرى يؤكد أيضا وبأجلى عبارة وأوضحها أن الهاء صوت حنجري ،فيقول :" كان يوجد في اللغة السامية الأم صوتان حنجريان : الأول احتكاكي مهموس وهو الهاء،والثاني النظير الانفجاري له وهو الألف أو الهمزة" (ص ١٥٣).

ويزيد المؤلف هذا القول تأكيدا من خلال وصفه للعملية النطقية المنتجة للهاء بقوله " يمر الهواء خلال الانفراج الواسع الناتج عن تباعد الوترين الصوتيين بالحنجرة محدثا صوتا إحتكاكيا".(ص ١٥٣).

ليست مسألة تحديد مخرج الهاء هي مناط التناقض الوحيد في النص السابق . فالنص يحدد صفة الهاء بأنها صوت احتكاكي بعد ما سبق أن قرره (ص ٢٩) في هذا الشأن من قول مخالف ،حيث أكد أن هذا الصوت " لا يمكن وصفه بأنه احتكاكي بل يوصف بأنه هوائي". وعلى الرغم من أن عدولة عن القول بهوائية الهاء إلى القول باحتكاكيتها هو عدول إلى الصواب ،إلا أن وصفه للعملية النطقية المنتجة لها ليس موفقا كل التوفيق ،فمرور الهواء من إنفراج واسع ينتج عن تباعد الوترين الصوتيين لا يمكن أن ينتج صوتا مسموعا فضلا عن أن يكون هذا الصوت هو الهاء الاحتكاكية. والاحتكاك لا ينتج إلا من تقارب العضوين الناطقين وليس من تباعدهما.

وتلخيصا لهذه المناقشة نقول : أن الهاء في ص ٢٩ من الكتاب هي صوت بلعومي من مخرج الحاء والعين لا يوصف بالاحتكاك بل بالهوائية وهي في ص ١٥٣ صوت حنجري من مخرج الهمزة يتصف بالاحتكاك . وهذا التناقض من الظهور بحث لا يحتاج إلى مزيد إيضاح.

(٥) تهميس الباء :

يحدد المؤلف الموقع الذى تنطق فيه الباء فيلحقها التهميس بقوله " صوت الباء فى العربية يكون مهموسا إذا وقع ساكنا بين صوتين مهموسين" (ص ٥٤).

والحق إن هذا الشرط مستحيل التحقيق ،لأن وقوع الباء ساكنة بين صوتين مهموسين يقتضى تتابع ثلاثة صوامت دون فاصل من حركة ضرورة أن الأصوات المهموسة فى العربية لا تكون إلا صوامت . ومن هنا كان لا مفر لأى صوت صامت على الأقل من أحد أمرين إما أن يسبق بحركة ،وإما أن يتبع بحركة ،فهذه القاعدة إذن ظاهرة الخطأ وفى حاجة إلى إعادة النظر.

(٦) الوقفيات المهموسة :

يضع المؤلف مصطلح" الوقفيات المهموسة " فى مقابلة المصطلح الإنجليزى aspirated plasives (ص ٣٤). وإذا تجاوزنا عن عدم الدقة فى ترجمة plosive إلى وقفى ،فان من الأهمية بمكان أن ننبه إلى أن المصطلح aspirated لا يعنى فى إستعماله الصحيح الهمس، وانما يعنى النَّفَسية (بفتح الفاء). والجهة منفكة بين الهمس والنفسية: فقد يكون الصوت الوقفى النفسى مهموسًا وقد يكون مجهورًا. وفى العالم عدد كبير من اللغات يستخدم التقابل بين المهموس والمجهور من الأصوات الوقفية النفسية كصفة من الصفات المميزة فى نظامه الفونيمى . ونضرب مثلا لذلك لغة الأوردو، إذ تعترف بالتقابل بين

$$g,\ g^h;\ k,\ k^h;\ d,\ d^h;\ t,\ t^h$$

(٧) النون فى العربية :

عالج المؤلف النون العربية من جهتين: ما يتعلق بأحكامها وما يختص بالتوصيف النطقى لها.

فأما من جهة أحكام النون فقد حددها بقوله :" تنطق النون نطقا خالصا اذا كانت قبل ,، ح ،ع ،خ ،غ ، واذا تبعت (كذا وردت وصحتها اتبعت) بصوت آخر طرأ عليها ما يسمى بالإخفاء" (ص ٩١).

ويرد على هذا القول عدد من المآخذ:-

أولا : ان هذه الأحكام تختص بالتجويد،وهو مستوى خاص من الأداء للنص القرآني لم يعرف عن العرب - على اختلاف لهجاتهم - الالتزام به فيما سواه من مستويات .

ثانيا : إذا سلمنا باعتبار هذه الأحكام مختصة بالمستوى المثالي للأداء الواجب الاتباع فاننا نلاحظ أن المؤلف أورد حروف الإظهار ناقصة فلم ينص على الهاء. والنص عليها واجب .

ثالثا : إن هذه الأحكام التى أطلقها المؤلف دون قيد هي مقيدة بالنون الساكنة فقط . أما النون المتحركة فحكمها الإظهار مطلقا.

رابعا : إنه أغفل أحكاما أخرى من أحكام النون الساكنة مثل الاقلاب، أى قلبها ميما إذا تلتها الباء كقوله تعالى" والجار الجنب والصاحب بالجنب" (٣٦/ النساء).

وأما من جهة التوصيف النطقى للنون فى حال إخفائها فيسوق فيه هذا القول : " تسمى النون خفيفة أو مخفاة أو خفية. وتصبح مجرد غنة فى الخيشوم لا علاقة للفم فى النطق بها،والغنة نغمة خيشومية محددة ،وترنم يقع بإغلاق الفم". (ص ٩١).

ولا يحتاج المرء الى كبير جهد ليستكشف ما فى هذا القول من تناقض واضح، اذ يتردد المؤلف فى أسطر قليلة بين النفى القاطع لعلاقة الفم بنطق الغنة وبين القول بأن اغلاق الفم شرط فى حدوثها. والمؤلف يقتبس - فى هذا المقام - عن كانتنيو قوله " ويبدو أن النون فى هذه الحالة كانت تبدل تقريبا فيصير مخرجها مخرج الحروف بعدها" (ص ٩١). وهذا القول المقتبس ظاهر الدلالة فى أن الغنة لا يمكن أن تتشكل دون تدخل من الفم .

(٨) أنصاف الحركات في العربية : الواو والياء :

يصف المؤلف عملية النطق بالواو التى هى نصف حركة بقوله : " تبدأ أعضاء النطق فى اتخاذ الوضع المناسب لنطق نوع من الضمة ، ثم تترك هذا الوضع بسرعة الى وضع حركة أخرى ،وتختلف نقطة البدء اختلافا يسيرا فيما بين المتكلمين وحسب الحركة التالية" (ص ١٦٨) .

وشبيه بذلك ما وصف به عملية النطق بالياء التى هى نصف حركة حيث قال :" تتخذ أعضاء النطق الوضع المناسب لنطق حركة الكسرة ،ثم تنتقل منه بسرعة إلى وضع حركة أخرى هى أشد بروزا . وهذا الانتقال السريع من الكسرة هو الذى يكون الصامت المعروف بالياء" (ص١٦٩—١٧٠).

ويلاحظ على هذا الوصف أنه ينطبق على الواو والياء حين تكون أى منهما بداية مقطع كما فى وصل ويصل . ويظل الوصف قاصرا عن شمول الحالة الأخرى حيث تكون الواو والياء نهاية مقطع كما فى نوم وبيت حيث يتم الإنتقال من حركة الفتحة التى هى أشد بروزا الى العنصر الأضعف وهو موضع النطق بالضمة أو بالكسرة مكونا الصوت الإنزلاقى الذى نسميه بالواو أو الياء .

على أن الباحث فى مكان آخر من كتابه يعطى لكل من الواو وصفا مخالفا فيقول : أن اللسان يصل أثناء النطق إلى النقطة التى تتكون فيها حركة الكسرة ،" وإذا تعدى اللسان هذه النقطة سينتج احتكاك مسموع للهواء نتيجة لتكوين مجرى ضيق حصر بين اللسان والحنك الصلب، وهذا يؤدى الى تكوين صوت الياء" (ص ٤٠) كما يورد بالنسبة للواو وصفا مشابها فيقول أن اللسان يتخذ الوضع الذى " يؤدى الى تكوين حركة الضم، أما اذا ارتفع اللسان أكثر من هذا فان المجرى الهوائى سيضيق ،وهذا سيؤدى إلى انتاج احتكاك مسموع هو الذى نطلق عليه صوت الواو " (ص ٤٠) .

ويختلف هذا الوصف الأخير للصوتين عن الوصف السابق فى أمور ثلاثة : —

أولهــا: أنه بمقتضى الوصف الأخير يمكن أن تتشكل الواو أو الياء دون انتقال اللسان من موضع النطق بالضمة أو الكسرة إلى حركة أخرى . أى أن الواو والياء يمكن تشكل منهما من نقطة معينة من نقاط النطق دون ضرورة للانتقال من هذه النقطة الى نقطة أخرى لتوفير الطابع الانزلاقى للصوتين.

أما الوصف السابق فلا يعتبر الواو والياء شيئا آخر غير الانتقال من الضمة والكسرة إلى حركة أخرى .

ثانيهــا: أن الوصف الأخير يفترض لمخرجي الواو والياء نقطتين آخرين غير نقطتى الضمة والكسرة ،وأن كلتا النقطتين أعلى وأقرب الى سقف الفم إذا ما قيستا بالضمة والكسرة. أما الوصف السابق فيعتبر نقطتى الضمة والكسرة هما نفس نقطتى الواو والياء ولا يميز بينهما إلا بالانتقال إلى الحركة التالية .

ثالثهــا: أن كلا من الواو والياء قد وصف هنا بأنه صوت احتكاكى ينتج عند النطق به إحتكاكا مسموعا بخلاف الوصف السابق الذى اعتبرهما أشباه حركات .

وحاصل هذه المقارنة بين هذه الأوصاف أنها متناقضة كما هو واضح ،وأنها ـ فى صورتها الأخيرة تنكر على الواو والياء طبيعتهما الانزلاقية ،وتضعهما فى عداد الأصوات الاحتكاكية ،وهذا كله توصيف بعيد من الصواب كل البعد.

(٩) الحركات :

فى حديث المؤلف المبثوث فى تضاعيف كتابه عن الحركات أمور كثيرة تستوجب التأمل والتعقيب .

ونبدأ بملاحظة حول تسمية المؤلف للحركات " الرنينيات المتوسطة الشفوية" وهو يذكر أن هذه التسمية ليست خاصة به ،ولكنها موضع إجماع

من جميع اللغويين ،وهذا هو نص كلامه إذ يقول " جرى الاصطلاح بين كل علماء اللغة (كذا) على أن يقصد بالرنينيات المتوسطة الشفوية الحركات " (ص ٢٨) .

والحق أنه يندر أن يتفق كل علماء اللغة على أمر ما فى مجال اختصاصهم ،ولا أذكر - بالنسبة لهذا المصطلح - أنه قد وقع لى فى كتاب عربى أو أجنبى أو مترجم . ويبدو بعيداً على عالم من علماء الصوتيات أن ينعت الحركات بالرنينيات المتوسطة ،فالتوسط لابد أن يكون بين طرفين،وبدون ذلك يفقد التوسط معناه ،والحركات هى قمة الأصوات الرنانة وأوفرها حظا من الرنين . فكيف يمكن أن تسمى بالرنينات المتوسطة ؟ وعلى أى حال ، لقد كان يحسن بالمؤلف وقد نسب هذا القول الى كل علماء اللغة - أن يدل قارئه ولو على كتاب واحد اعتمد صاحبه هذا المصطلح فى وصف الحركات فقد يكون فى هذه الإشارة فائدة جليلة لى ولغيرى من المشتغلين بهذا العلم .

الأمر الثانى فى حديثه من الحركات هو قوله عن حركة الكسرة الممالة فى العربية أنها " غير موجودة فى نظامها الكتابى (يعنى فى نظام اللغة العربية الكتابى) ،وان كانت موجودة فى نظامها الصوتى نحو قوله تعالى : وقال اركبوا فيها باسم الله مجريها ومرساها". (ص ٤١) .

ويلاحظ هنا أن الكسرة الممالة ليست - كما يقول المؤلف - وحده من وحدات النظام الصوتى للغة العربية الفصحى كما أنها ليست وحدة من وحدات النظام الكتابى . وبعبارة أخرى نقول أن الكسرة الممالة ليست من فونيمات الحركات فى الفصحى بل هى تنوع (أو الوفون) من تنوعات الفتحة الطويلة (أى ألف المد) . والمثال الذى أورده من الآية الكريمة دليل على عكس ما أراد،لأن النطق بالمد الخالص والمد الممال فى كلمة " مجريها" يتعاوران الكلمة دون أن يؤدى تبادلهما إلى تغيير فى دلالة الكلمة . أما فى كثير من اللهجات العربية فقد

دخلت الكسرة الطويلة الممالة إلى النظام الصوتى ،وذلك على خلاف ما عليه النظام فى عربية القرآن الكريم الذى استشهد به المؤلف. وعلى ذلك يكون التمييز بين معاملة الكسرة الطويلة الممالة فى النظام الكتابى والنظام الصوتى للعربية الفصحى غير قائم على أساس .

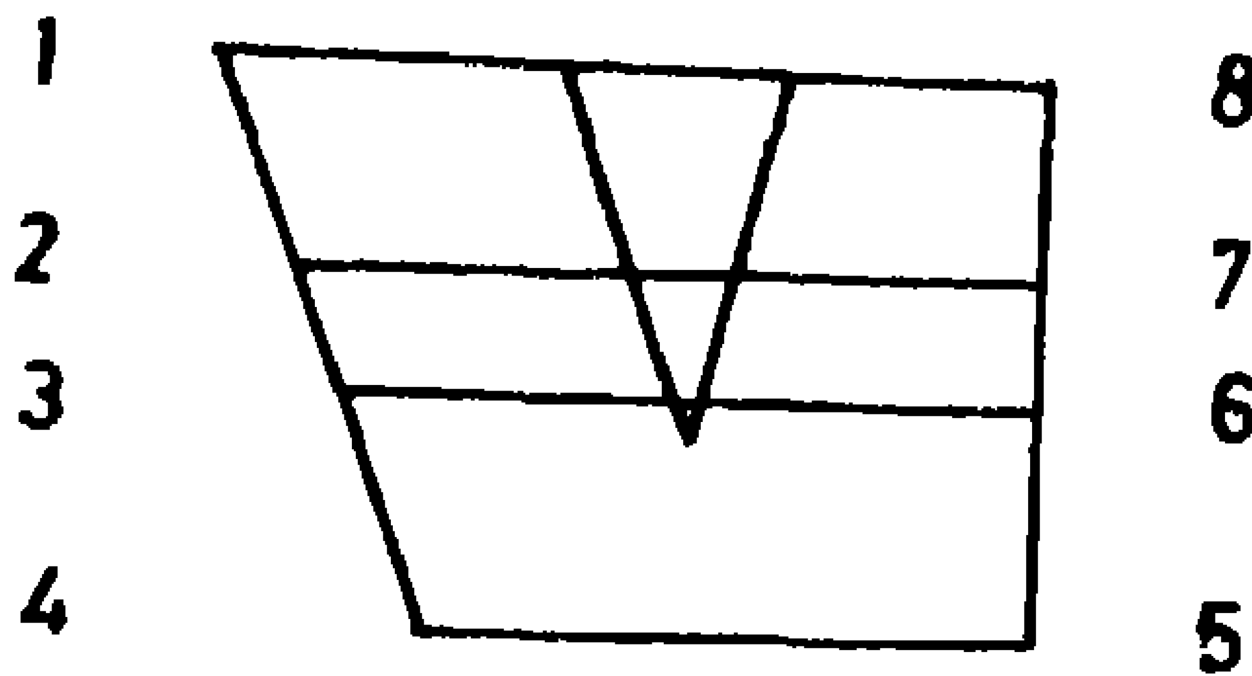
والأمر الثالث فى حديثه عن الحركات يتصل بعرضه لنظرية الحركات المعيارية عند دانيال جونز الذى جاء على النحو التالى ،قال :

" ومن أهم الأنظمة التى وضعها المتخصصون فى الأصوات لتصنيف الحركات هو ذلك النظام الذى وضعه دانيال جونز Daniel Jones ويتكون هذا النظام من ثمان حركات (كذا وردت وصحتها ثمانى حركات) (ص ٢٩). ثم أخذ المؤلف بعد ذلك يعرف بالحركات الثمانى .

وقد أثار عرضه للنظرية والشكل التوضيحى الذى أورده لها. وتعريفه بهذه الحركات عددا من الملاحظات نسجلها على النحو التالى :

أولها : أن الحركات المعيارية الأساسية فى نظرية جونز تسع . وقد أغفل المؤلف الحركة المركزية فى كلامه وفى الشكل التوضيحى الذى أورده (أنظر الشكل ٣) .

ثانيها : أن بعض الرموز الصوتية التى استخدمها تختلف عن رموز دانيال جونز إختلافا كبيرا. إذ تشير الحركة الرابعة عنده إلى حركة أخرى مختلفة تماما عند جونز.



ثالثهما: أن جونز فى نظريته لم يكتف بتحديد الحركات المعيارية الأساسية التسع كما يفهم من كلام المؤلف بل انه ذهب الى تحديد حركات معيارية أخرى إضافية آخذاً فى اعتباره اختلاف درجات استدارة الشفتين فى الحركات الأمامية والمركزية والخلفية .

رابعهما: أن التمثيل للحركة الرابعة عند جونز بالفتحة المرققة التى تلاحظ فى النطق بلفظ الجلالة مسبوقا بكسر (باللـه) وللحركة الخامسة عنده أيضا بالفتحة المفخمة التى تلاحظ فى النطق بلفظ الجلالة مفخما تمثيل غير دقيق . لأن هاتين الحركتين تمثلان إمكانيتين منطقيتين أكثر من كونهما إمكانيتين واقعيتين . إذ هما نتيجة أقصى انفتاح ممكن لتجويف الفم . وهو أمر لا يتوافر فى ظروف النطق العادية .

(١٠) المقطع والتقسيم المقطعى :

أمران يلفتان النظر فى هذا المقام هما تعريف المؤلف للمقطع ، وعرضه لنظرية جسبرسن فى تفسير ظاهرتى المقطع والتقسيم المقطعى. يعرف المؤلف المقطع بقوله : "المقطع هو الصوت الذى يمثل قمة الإسماع" (ص ٤٦).

وهذا التعريف للمقطع غير صحيح. وإنما هو تعريف لنواة المقطع أو ذروته . ومن المعروف أن المقطع يختلف كميا بحسب اللغات . فقد يتكون من صوت واحد ،وقد يصل فى بعض اللغات إلى ستة أصوات ،وهو فى جميع حالاته لا يشتمل إلا على قمة إسماع (أى نواة) واحدة . وإذن فالتسوية فى التعريف بين المقطع وقمة الإسماع باطلة .

وأما عن نظرية جسبرسن فى المقطع فقد ساق المؤلف فى شأنها عرضا لفهمه الخاص للأساس الذى بنى عليه جسبرسن نظريته ، وفيه يقول المؤلف :

" وهذه النظرية قائمة على الأساس الصوتى ،وتقوم على أساس تحديد معنى الإسماع . إن سماع الصوت يعتمد على عمود من الهواء المتذبذب . وكلما كان العمود أكبر من غيره كان إسماعه أكبر من العمود الأقصر" (ص ٤٤-٤٥).

والحق أن جسبرسن لم يذكر فى نظريته شيئا عن عمود الهواء الأصغر أو الأكبر. واذن فهذا التفسير هو أيضا اجتهاد شخصى خاطىء لا ينبغى حمله على جسبرسن . وتزيد مسئولية المؤلف عن هذا التفسير جسامة حين نعلم أنه لا يصطدم مع ما قرره جسبرسن فحسب بل يناقض الحقائق العلمية عن الصوت من جهات كثيرة .

منها: أن طول عمود الهواء وقصره يؤثر أساسا على التردد وبالتالى على درجة الصوت أو انخفاضها وليس على درجة الإسماع التى تربط أساسا بالشدة .

ومنها: أن الهواء - وهو الوسط الناقل بين المتكلم والسامع الإسماع فى الظروف المعتادة لا يأخذ شكل عمود للهواء يقصر أو يطول. وهذا الكلام صادق على طرفى عملية الاتصال المتكلم والسامع . أما من جهة المتكلم فإن عددا كبيرا من الأصوات لا تنتج بواسطة تغير فى عمود الهواء ،وأما من جهة السماع فان الوسط المحيط به هو الهواء الجوى وهو الذى ينقل الذبذبات الى جهاز السمع عنده . ولا يمكن بداهة - أن يتخذ الهواء الجوى فى هذه الحال شكل عمود يختلف طولاً وقصراً. ومن البدهى أيضا أنه كلما بعدت المسافة بين المتكلم والسامع قلت درجة الإسماع ،وعلة ذلك أن الطاقة المبذولة فى إنتاج الصوت سيستمر تأثيرها على جزيئات الهواء فى المسافة الواقعة مابين مصدر الصوت وطبلة الأذن حتى يصل تأثيرها إلى الطبلة فتحملها على الاهتزاز. وبعد المسافة يزيد من عدد جزيئات الهواء المتأثرة بإنتقال الطاقة ،وبذلك تتوزع الطاقة على عدد من جزيئات الهواء يزيد وينقص تبعا لبعد المسافة وقصرها .

ونعتقد أنه لا ينبغى الاجتهاد فى مثل هذه الأمور برأى شخصى وحمله على من لم يقل به، لاسيما إذا كان من المحتمل أن يناقض حقائق العلم المعلومة منه بالضرورة .

(١١) فيرث وعلم الفوناتيك :

ينسب المؤلف إلى فيرث أنه أكد " أن كلا من الفوناتيك والفونولوجيا يضمان فروعا متخصصة . يضم الفوناتيك الفروع الآتية :-

(أ) الفوناتيك التجريبى : ويهتم بدراسة الأصوات دراسة فيزياشية ، فهو بيركز على معرفة خواص الأصوات ومكوناتها الطبيعية .

(ب) الفوناتيك بالمعنى الضيق : ويهتم بتحليل الأصوات تحليلاً فسيولوجيا وفيزياشيا .

(ج) الفوناتيك بالمعنى الواسع : ويهتم بعملية تصنيف الأصوات على أسس نطقية وفيزياشية (انتهى كلام المؤلف ص ٥٩).

ولم يذكر المؤلف - إذ نسب ما نسبه إلى فيرث - مرجعا نقل عنه ما نقل . ومن المشكوك فيه أن يصدر مثل هذا الكلام عن فيرث ، فقد أجهدت نفسى لأستكشف الفروق بين الفروع الثلاثة من خلال عبارة المؤلف فلم أجد. ولعل غيرى يحالفه التوفيق فيما أخفقت فيه ،ولاسيما أن مجال الفوناتيك التجريبى - بداهة - أوسع من أن يقتصر على الدراسة الفزيائية وحدها .

رابعاً : الفونولوجيا والدراسة التاريخية

الباب الثالث الذى يحمل عنوان " الدراسة التاريخية للأصوات" هو أكبر أبواب الكتاب . إذ تبلغ عدد صفحاته مئة وأربعا وأربعين صفحة على حين اختص الباب الثانى ذو الفصل الوحيد" علم الفونولوجيا" باثنتى عشرة صفحة فقط. وربما أشعر هذا بأن الباب الثالث هو المقصود أصالة . وأما البابان الأولان فقد جاءا مقدمة له وتبعا . وتقرر ابتداء أن جميع ما شمله الباب الثالث لا يكاد يدخل تحت

الدراسة اللغوية التاريخية historical linguistics ،وإنما هى دراسة مقارنة Comparative linguistics . والصلة بين المنهج المقارن والمنهج التاريخى فى دراسة اللغة - وان كانت وثيقة - لا تسمح بالخلط بينهما كما يبدو من عنوان الباب . وفى ظننا أن الكتاب كان يمكن أن يقتصر على الباب الثالث فقط . إذ الصلة بين الباب الأول والثالث منبتة تماما . أما الباب الثانى فقد كتبه المؤلف ليستخلص منه فكرة الفونيم والألوفون . ثم حاول أن يوظف هذين المفهومين فى مبحثه المقارن ليعرض معطيات المقارنة الصوتية الموجودة بحذافيرها فى الكتب الشهيرة التى عالجت فقه اللغات السامية فى ثوب جديد.

وليس من العسير على دارس اللغة أن يقع على القدر المشترك بين علماء اللسان فى فهم مصطلح الفونيم ،لكن المؤلف حاول أن يتتبع الاختلاف بين المدارس والاتجاهات اللسانية المختلفة حول مفهوم الفونيم . وفى خلال ذلك نلاحظ أن هذا المفهوم فى ذاته وفى علاقته بمفهوم الألوفون قد أصابه الاضطراب . وأول مظاهر هذا الاضطراب يبدو فى عرضه لوجهة نظر علماء المدرسة الأمريكية فى المسألة إذ يقول عنهم انهم " استخدموا مصطلح الفونيم لدراسة الأنماط الصوتية المكونة للنظام الصوتى للغة المعينة بوصفها وحدات مميزة للمعنى ثم استبدلوا مصطلح الفونيم بمصطلح آخر هو الفونيمكس "(ص ٦٠) .. وغنى عن البيان أن مصطلح الفونيمكس ليس بديلا لمصطلح الفونيم، كما أنهما ليسا مترادفين .

وثانى مظاهر الاضطراب بدت فى ابتكار المؤلف لمصطلح لا عهد للباحثين به بين مصطلحات علم الأصوات ألبتة ،ونعنى به مصطلح " الوفونيم" ،وقد ركبه المؤلف تركيبا مزجيا عجيبا من الفونيم والألوفون ،وجعله عنوانا على الفصل الأول(وهو فى الوقت نفسه الفصل الوحيد) الذى يتكون منه الباب الثانى .

ويشرح المؤلف هذا المصطلح المركب تركيبا مزجيا بقوله " يسمى الاختلاف الذى يؤدى إلى اختلاف فى المعنى (فونيم) ، أما الاختلاف الذى لا يؤدى إلى اختلاف فى المعنى فيسمى(ألوفونيم) "(ص ٥٤) .

ومصطلح" الفونيم" هذا يجمع فى تركيبه السابقة allo بالإضافة إلى المصطلح phoneme . وهذه السابقة كما ينص معجم هارشمان وستوك تستخدم لتدل على التنوعات الفرعية بالنسبة لوحدة أساسية مميزة ، فلكل فونيم الوفونات ،ولكل مورفيم الومورفات ،ولكل جرافيم الوجرافات .. وهكذا . ومن الخطأ البين استعمال السابقة" allo مع المصطلح الخاص بالوحدة اللغوية كاملة على النحو الذى فعله المؤلف .

ومن هنا وجدنا المؤلف يستخدم المصطلح الأصيل الوفون مع المصطلح الذى اخترعه الوفونيم بوصفهما مترادفين . ومن ذلك قوله : " الجيم له ألوفونيم آخر هو غ "(ص ١٣٩) ،وقوله" ولهذا الصوت (ق) الوفونيمات فى اللغات السامية" (ص ١٤٤) . وتكرر ذلك فى عشرات المواضع (منها ص ١٣٦، ١٤٤، ١٤٥) .

فلندع هذه المشكلة – على خطورتها– جانبا ونرى كيف طبق المؤلف مفهومى الفونيم والألوفون (وليس الألوفونيم) على الدراسة المقارنة لأصوات اللغات السامية . ولنذكر جيداً – قبل الدخول فى قلب المناقشة أن المؤلف قد حدد العلاقة بين الفونيم والألوفون بقوله : " يقال لألوفونات الفونيم الواحد إنها فى توزيع تكاملى بمعنى أن نطق الكاف خاء فى العبرية مرتبط بموقع معين ،ولا يمكن أن تنطق خاء إذا لم تقع فى هذا الموقع المعين ،وكذلك نطقها كافا . أما الكاف والخاء فى العربية فهما صوتان يؤديان إلى إختلاف فى المعنى ،مثل كال وخال ،لهذا فكل منهما فونيم مستقل"(ص ٥٤) .

ويبدو هذا الكلام – فى نظرنا – مستقيما وهو يعنى أن القول بأن صوتا ما هو ألوفون بالنسبة لصوت آخر يستلزم توافر شرط التوزيع التكاملى ،وأن الصوتين اللذين قد يعدان ألوفونين لفونيم

واحد فى لغة ما - كالكاف والخاء فى العبرية - قد يكونان فونيمين مستقلين فى لغة أخرى كالعربية . وينشأ عن هذا بالضرورة - بداهة - أن تصنيف الأصوات إلى فونيمات وألوفونات ينبغى أن يتم فى إطار اللغة الواحدة ضمانا لتجانس المادة ،بل ان هذا الشرط مطلوب اعماله لا فى إطار اللغة الواحدة فقط بل فى إطار كل لهجة من لهجات اللغة الواحدة ،حيث إن العلاقة بين الفونيمات والألوفونات فى لهجة القاهرة لا يمكن أن تنطبق على أى لهجة عربية أخرى ،ولا على اللغة الفصحى المعاصرة من باب أولى .

هذا كلام مستقيم،لكن المؤلف حين استخدم مفهوم الفونيم والألوفون فى المقارنة لم يستقم له الأمر،واضطرب بين يديه اضطرابًا شديدا . وهذه هى الأدلة :

يضرب المؤلف مثالا للفونيمات والألوفونات فيقول : " مثال لذلك صوت الباء فى اللغة العربية ،فالألوفونات المختلفة له هى :-

(أ) الميم نحو بان البدر ومان البدر فى لغة مازن وربيعة .

(ب) النون نحو Sibbolet فى العبرية وسنبلة فى العربية .

(ج) الفاء نحو بور وفور عند الفرس الذين يتكلمون العربية .

وهكذا يقوم عالم اللغة التاريخى بإحصاء الألوفونات المختلفة للفونيم الواحد.

ويوضح الرسم الآتى ذلك

ب

م ن ف

(انتهى كلام المؤلف ص ٧٢).

وملاحظتنا هنا جوهرية ،لأن اشتراط التوزيع التكاملى بين الألوفونات واشتراط تحقق هذا التوزيع التكاملى بالتالى فى إطار اللغة الواحدة ،بل فى إطار اللهجة الواحدة لا يجيز بحال الجمع

بين صورة لهجية من صور النطق فى العربية ،مع صورة عبرية ،مع صورة تشيع على ألسن الفرس المتكلمين بالعربية لتكون منها فونيما هو الباء وآلوفونات لهذا الفونيم هى الميم والنون والفاء . ذلكم فى رأينا خطأ جسيم لا يقبل التأويل ،ولا يمكن الدفاع عنه .

ويزيد من جسامة الخطأ أنه يمثل النموذج الأساسى الذى اتبعه المؤلف فى هذا الباب كله ،والأمثلة أكثر من أن تحصى وذلك من مثل قوله :

" الألوفونات المختلفة لصوت الميم يوضحها الجدول الآتى"(لاحظ أن مايلى ليس بجدول) :

م

و	ن	أ	ب	ف	(ص ٨٨)
فى الأكادية	العربية	الأوجارتية	العربية	العبرية	

وتتكرر أمثلة لهذه الأشكال على سبيل المثال فى الصفحات: ٩٢،١١١،١١٣،١١٨،١٢٠،١٣٢،١٢٧،١٢٩،... الخ.

ومن الموسف أن هذا الخطأ الذى انطلقت منه الدراسة المقارنة وشملت الباب الثالث كله (١٤٤ صفحة) كفيل بأن يكون سببا فى انهيار هذه الدراسة من أساسها انهيارا لا يرجى معه - فى نظرنا - اصلاح أو ترميم أو طلاء.

خامسًا : ملاحظ عامة وتقويم .

ثمة ملاحظ عامة كثيرة يطول بنا المقام اذا تتبعناها وقد لاتخلو صفحة من صفحات الكتاب من بعضها، ونكتفى بالإشارة المجملة إلى نماذج منها: -

(١) أخطاء فى ترجمة بعض النصوص من الانجليزية. ومما أمكن مراجعته على أصله النص التالى الذى أخذه من بالمر (Palmer)

"Thus a large cavity with a small operture makes for a low rate of vibration and a low tone. The pitch of the tone produced raises as the cavity is made smaller or the orifice larger."

وقد ترجم المؤلف هذا النص بقوله :
" وإذا زاد التجويف وضاقت الفتحة قلت نسبة الزيادة فى عدد الذبذبات .

وهذا يؤدى بالتالى إلى تغيير ضئيل فى النغمة . ويزداد عدد الذبذبات تدريجيا كلما قل الفراغ وضاقت الفتحة (٣١).

وأيسر مقارنة بين النصين تهدى الى بعد ما فى النص الأصلى عما فى النص المترجم ،فهو يترجم عبارة بالمر and a low tone بقوله " وهذا يؤدى بالتالى إلى تغيير ضئيل فى النغمة" بدلا من " نغمة منخفضة الدرجة " ، كما يترجم قول بالمر : إلى :
"as the cavity made smaller or the orifice larger"
"كلما قل الفراغ وضاقت الفتحة"(بدلاً من)" كلما ضاق الفراغ أو اتسعت الفتحة" . ولسوء الترجمة وفسادها أمثلة أخرى نمسك عن ذكرها خشية الإطالة .

(٢) لا تشتمل قائمة المراجع فى آخر الكتاب على أى معلومات ببليوجرافية كسنة الطبع ،أو رقم الطبعة أو مكان النشر . فمن بين تسعة وثلاثين مرجعا عربيا وأجنبيا لم تذكر المعلومات الببليوجرافية الا فى ستة مراجع فقط . كما أصاب أسماء المراجع قدر كبير من التحريف فى بعض الأحيان .

(٣) شيوع الأخطاء النحوية فى الكتاب ،وقد أشرنا الى بعضها من خلال ما استشهدنا به من نصوص للمؤلف . وبقى قدر كبير منها لم نشر اليه . وكان يحسن بالمؤلف ـ ولا تثريب عليه ـ أن يعهد بالكتاب إلى من يوثق بعربيته ليراجعه مراجعة دقيقة تنقيه من هذه الأخطاء .

ويمكن أن نوجز تقويمنا لهذا الكتاب بعد هذه الجولة التي طالت بين فصوله وأبوابه فنقول : إن هذا الكتاب هو معالجة تلفيقية غير متخصصة لمسائل وقضايا لا يجدي في معالجتها إلا التخصص الدقيق والمتابعة العلمية المثابرة ، إذ هي بطبيعتها تستعصي على الهواة ،وتتأبى على التخمين والحدس .

البحث الثامن

في صوتيات العربية

للدكتور محيي الدين رمضان

عرض وتصويب

عن المجلة العربية للدراسات اللغوية
الخرطوم – المجلد الثالث – العدد الثاني
فبراير ١٩٨٥

فى صوتيات العربية

للدكتور محيى الدين رمضان

عرض وتصويب

فاتحة :

هذا كتاب " فى صوتيات العربية "* وهو مجال ما تزال الحاجة فيه ملحة إلى المزيد من إسهامات العلماء المختصين بما ييسر السبيل إلى توطين الثقافة اللغوية فى جامعاتنا ومعاهدنا ومراكز الفكر المعنية بها.

ويزيدك شغفا إلى مطالعة الكتاب ما أورده المؤلف فى مقدمته ، إذ يشير الى شغفه بالدرس الصوتى ،وطول مكابدته له بحثا وتدريسا فيقول :

" يتضمن هذا البحث جانبا من الدرس اللغوى . كنت أعنى به منذ وقت ،قبل أن أشرع فى تدريس مقرره ،والقيام بمادته فى المرحلة الجامعية . وترددت فيه بين القديم من نصوص التراث ،ولا سيما القراءات القرآنية ،والجديد،وأغلبه فى لغة أجنبية ولاسيما الانكليزية ،وبعضه مترجم. وأفدت من ذلك مستطاعى بما أتاح لى وقتى وظروفى المتباينة . وانتهيت إلى أن أضع مختصرًا فى موضوع هذا البحث ،جعلت عنوانه " علم اللغة فى نصوصها الأصول" ، وقررته على الطلاب الذين يدرسون هذه المادة ،ثم عاودت النظر فى ذلك المختصر بشىء من التعديل مدة سنتين" (ص ٧).

(*) مكتبة الرسالة الحديثة ،بدون تاريخ.

وإذن ،فهذا الكتاب ـ كما يقرر مؤلفه ـ ثمرة من ثمرات الشغف بهذا العلم ،والاطلاع على القديم والجديد فيه ،سواء ما كان بالعربية أو اللغات الأخرى . وقد عكف عليه صاحبه بالمعاودة والمراجعة سنين عددا ،ونصب نفسه لتدريسه فى قاعات الدرس الجامعى بين طلاب كلهم ثقة فيه ،لهذا كله رأيته واجبا على أن أتناول هذا الكتاب ـ لا بالعرض الناقد،فليس فيه من مسائل الخلاف كثير ولاقليل ، وإنما بالتنبيه إلى ما ضمه بين دفتيه من أخطاء فى أوليات الدرس الصوتى وبدهياته التى لا يعزب بعضها عن علم النجباء من الطلاب بَلْه الأساتذة المتخصصين . وأحسب أن القيام بهذا الواجب فرض كفاية على كل من آتاه الله أثارة من هذا العلم،فالكتاب مطبوع ،وكاتبه أستاذ جامعى ،والمكتبات إنما تقتنى الكتب بعناوينها وبألقاب مؤلفيها دون فحص سابق يمتاز به الصحيح من السقيم،وأيدى الطلاب تمتد إليه رغبة فى المعرفة ، وطمعا فى الفائدة ،وقد يفتقد كثير منهم من يقود خطاه على الطريق ،ويجنبه مواطن الزلل ،فيأخذ ما بها من أخطاء مأخذ الحقائق المفروغ من صحتها . وهنا تنتقض على العالم والمتعلم كليهما غايتهما من الدرس والتحصيل ،وتؤتى الحقيقة من حيث لا تحتسب ،فتكون القارعة .

وقياما بهذا الواجب أبدأ بعرض عام للكتاب ثم أثنى ببيان لملاحظاتى عليه .

جاء الكتاب فى ستة فصول ،جعل مؤلفه عنوان الفصل الأول منها " الدرس اللغوى بين المضمون والمنهج"(ص ١٣-٢٦) ، وعالج فيه تعريف اللغة ، وتحديد معالم البحث اللغوى ، ثم عاد الى معالم البحث فى اللغة فجعلها عنوانا للفصل الثانى (ص ٢٩-٥٣) مضمنا إياه حديثا بعنوان " موجز فى تاريخ عدة ظواهر لغوية" .

وفى هذين الفصلين عيوب ظاهرة منها التداخل والتجميع السطحى للمعلومات وضعف الصلة بين فحواهما وموضوع الكتاب ،وابتسار المعالجة

وغموضها. ويتجلى ذلك كله واضحا فى العناوين الأصلية والفرعية الواردة فى الفصلين من مثل قوله : " موجز فى تاريخ عدة ظواهر لغوية" ،وفى حشد الأسماء والتواريخ دون نفع يرجى ،أو غاية تدرك .

ونضرب صفحا عن أكثر ما ورد بهذين الفصلين ،ونأتى إلى الفصول الأربعة الباقية ،وهى تقع بحكم محتواها فى دائرة الصوتيات بعامة وصوتيات العربية بخاصة . وسنحاول أن نتعقب بالإشارة والتصحيح ما تضمنته الفصول الأربعة من أخطاء تتصل بالمعلومات والحقائق الصوتية الثابتة لا بفلسفة العلم وقضاياه الخلافية .

أولا : الأصوات : حدوثها وصفاتها (الفصل الثالث ٥٧-٧٤)

يتضمن هذا الفصل حديثا عن جهاز النطق وصفات أصوات الحروف، ونتوقف فيه عند الأمور الآتية : -

(أ) القصبة الهوائية :

يذكر المؤلف أن الهواء ينطلق فى كلتا حاليه (يعنى حالى الشهيق والزفير) " بطريق غضروفى ذى حلقات مستديرة غضروفية مغشاة تسمى " القصبة الهوائية" . وسماها بعضهم "الفراغ الرنان". وهذه التسمية تفيد ملاحظة هى أن تكون القصبة الهوائية هكذا يزيد فى تموج الهواء المزفور ،ويساعد فى تمييز بعض الأصوات من بعض ، على ما يمكن أن نعرف بعد ذلك " (ص ٥٨).

وأقول إن وصف القصبة الهوائية بأنها ذات حلقات مستديرة هو وصف غير دقيق ،فليست هذه الحلقات كاملة الاستدارة ،كما أن تسميتها أيضا بالفراغ الرنان التى عزاها المؤلف إلى بعضهم على سبيل التجهيل هى أيضا ليست دقيقة ،إذ إن تأثير القصبة الهوائية على تشكيل خاصية الرنين فى الأصوات اللغوية هو فى حكم العدم. والقصبة الهوائية لا دور لها على الإطلاق فى تمييز بعض الأصوات من بعض ،وإنما ذلك من فعل التجاويف الواقعة فوق الحنجرة وما تشتمل عليه من أعضاء .

(٢) وصف الحنجرة :

لا يكاد يخرج الوصف الذى ساقه المؤلف للحنجرة ،وما استخدمه فى وصفها من مصطلحات عما ذكره ابن سينا فى رسالة " أسباب حدوث الحروف" متجاهلا كل ما حققه علم التشريح وعلم وظائف الأعضاء من منجزات بعد ألف سنة من وفاة ابن سينا ،فغضاريف الحنجرة هى عنده ثلاثة " هى الغضروف المكبى " أو الطرجهارى أو الطرجهالى" ،وهو يشبه القصعة المنقلبة على وجهها ،والغضروف الدرقى أو الترسى وهو مثل القصعة أيضا".

بيد أن المؤلف يخطئ حين يجعل ثالث هذه الغضاريف هو الوترين الصوتيين ،ذلك أن كلا من هذين الوترين يتكون من جزء أمامى عضلى غشائى يبلغ طوله حوالى ضعف الجزء الغضروفى . فليس الوتر الصوتى غضروفا بإطلاق ،ولو كان كله كذلك - كما يقول المؤلف - ما أعانه ذلك على القيام بوظيفته الحيوية الدقيقة فى عملية التصويت .

(٣) وصف إنتاج الصوائت :

يصف المؤلف الوضع الناجم عن إنفتاح الوترين الصوتيين وأثره فى إنتاج الأصوات فيقول :

" واذا جرى النفس وتجاوز القصبة الهوائية" الفراغ الرنان" دخل الحنجرة ،فاما أن يجد طريقه مفتوحا لا عائق فيه . وحينئذ يكون غضروفا الدرقى والطرجهالى متباعدين،والوتران منفتحين على حالهما،ولا يسد فتحتهما لسان المزمار ، فيمر دون عائق ،أو يحدث صوت إذا قصد صاحبه ذلك ،مثل الألف والواو والياء المصوتان وأخواتها الفتحة والضمة والكسرة مع إطلاق الهواء فى الألف ،وتقريب قليل للغضاريف ،وتضييق يسير للوترين" (ص ٥٨-٥٩) .

وأزعم أنه لم تقع لى فيما قرأت ،على كثرته ،عبارة قليلة عدد الأسطر كثيرة المتناقضات والأخطاء كهذه العبارة ،وفيمايلى بيان ذلك :

(أ) فعند المؤلف يرتبط إنفتاح طريق الهواء بدون عائق بتباعد الغضروفين الدرقي والطرجهالي . والحق أنه ليس لتقاربهما أو تباعدهما شأن في قفل ممر الهواء أو فتحه وانما الشأن في ذلك للوترين الصوتيين .

(ب) وعند المؤلف أن انفتاح الوترين ينتج عنه أحد أمرين ، إما أن يمر الهواء دون عائق ،وإما أن يحدث صوت إذا قصد صاحبه ذلك .

وهذا خطأ ،فليس الأمر منوطا بقصد صحابه إلى ذلك أو عدم قصده . كما أن انفتاح الوترين لايمكن أن ينتج صوتا بحال قصد صاحبه إلى ذلك أو لم يقصد.

(ج) وانفتاح الوترين عند المؤلف ينتج الألف والواو والياء وأخواتها الفتحة والضمة والكسرة .

وهذا محض خطأ - كما بينا - فالصوائت تنتج عن قفل تام غير محكم للوترين الصوتيين يسمح للهواء بالمرور من خلالهما مسببا اهتزازهما اهتزازا منتظمًا،وبذلك ينتج الجهر الذى تنعدم الصوائت بانعدامه .

(د) يخص المؤلف الألف بإطلاق الهواء دون الصوائت الأخرى . وهذا خطأ أيضا ،فإطلاق الهواء خاصية تشترك فيها الصوائت جميعها : طويلها وقصيرها بل بعض الصوامت أيضا .

(هـ) يجعل المؤلف النطق بالصوائت ناتجا عن تقريب قليل للغضاريف وتضييق يسير للوترين الصوتيين . وفى هذا القول عدول عن قوله السابق حيث اشترط لذلك إنفتاح الوترين على حالهما .

وعلى أى حال فان كلا القولين الأصيل والمعدول خطأ كما بينا .

(٤) من أوضاع الوترين الصوتيين :

ذكر المؤلف بعد احتمال انفتاح الوترين واحتمال انقباضهما احتمالا ثالثا شخصه بقوله : " وربما ضاق الوتران وتذبذبا فى مثل حدوث صوت الغين والخاء والعين" (٥٩).

ونقول : لا يصح أن يقال ضاق الوتران ،فالذى يضيق ويتسع إنما هو الفراغ الواقع بين الوترين (المزمار) كذلك ينص المؤلف فى عبارته هذه على أن الخاء من الأصوات التى يتذبذب عند إنتاجها الوتران الصوتيان . وهذا غير صحيح البتة ،فالخاء من الأصوات المهموسة التى ينفتح فراغ المزمار عند إنتاجها فلا يحدثان أى تذبذب أو إهتزاز . ومما يجدر ذكره أن المؤلف جعل الخاء - فى موضع آخر - من بين المهموسات واصفا إياها بأنها " النظير المهموس للغين " (ص ٧٣) واذا صح ذلك - وهو صحيح - فكيف يمكن الجمع بين الخاء والغين معا ،والقول بصدورهما عن وضع واحد للوترين الصوتيين كما فعل هنا ؟!.

(٥) خاصية الإطباق :

يذكر المؤلف كهف الحنك (أو الحنك اللين أو أقصاه أو الطبق) بوصفه الجزء التالى للهاة (حيث اتجاه الوصف من الداخل الى الخارج) وبوصفه مخرجا لصوتى القاف والكاف . ثم يقول بعد ذلك :

" وإذا جرى النفس بلغ قسما آخر من الحنك يختلف عن القسم السابق بأنه صلب وثابت ومقعر،ولذا سمى " غار الحنك أو سقفه " ، وربما سمى وسط الحنك . وللحنك شأن فى صفة بعض الأصوات التى تحدث فى هذا الجزء من جهاز النطق ولاسيما الإطباق والاستعلاء"(ص ٦٠).

ويؤكد المؤلف قوله بأن أصوات الإطباق والإستعلاء تحدث فى سقف الحنك الصلب فى موضع آخر من كتابه حيث يقول : " وننطلق أصوات حروف الإطباق (يعنى الضاد والصاد والطاء والظاء) مضافا إليها

أصوات حروف الخاء والغين والقاف تحس أنها تعلو فى غار الحنك" (ص ٦٧) .

وكلام المؤلف هذا خطأ قولا واحداً ، فالإطباق ينتج عن إرتفاع مؤخر اللسان فى إتجاه الطبق (أى سقف الحنك اللين) وتراجعه الى الخلف . ولا شأن للغار (سقف الحنك الصلب) بنطق حروف الاطباق أو حروف الاستعلاء كما زعم .

(٦) صفة الطاء والظاء :

يذكر المؤلف " أن انحباس النفس فى "مقدم الحنك" يحدث معه صوت الطاء والظاء . وهو — أى مقدم الحنك — امتداد لغار الحنك ولكنه غشاء لحمى متجعد" (ص ٦٠) .

وهذه العبارة — على قصرها — خطأ من أربعة أوجه :

أولها : أن الظاء ليس فى نطقها إنحباس للنفس وانما هى صوت رخو (إنطلاقى احتكاكى) .

ثانيها : أن الجمع بين الطاء والظاء فى مخرج واحد غير صحيح . وهما جد مختلفين من هذه الوجهة .

ثالثها : أن تسمية مخرج الظاء بمقدم الحنك غير صحيح أيضا فهى مما بين الأسنان .

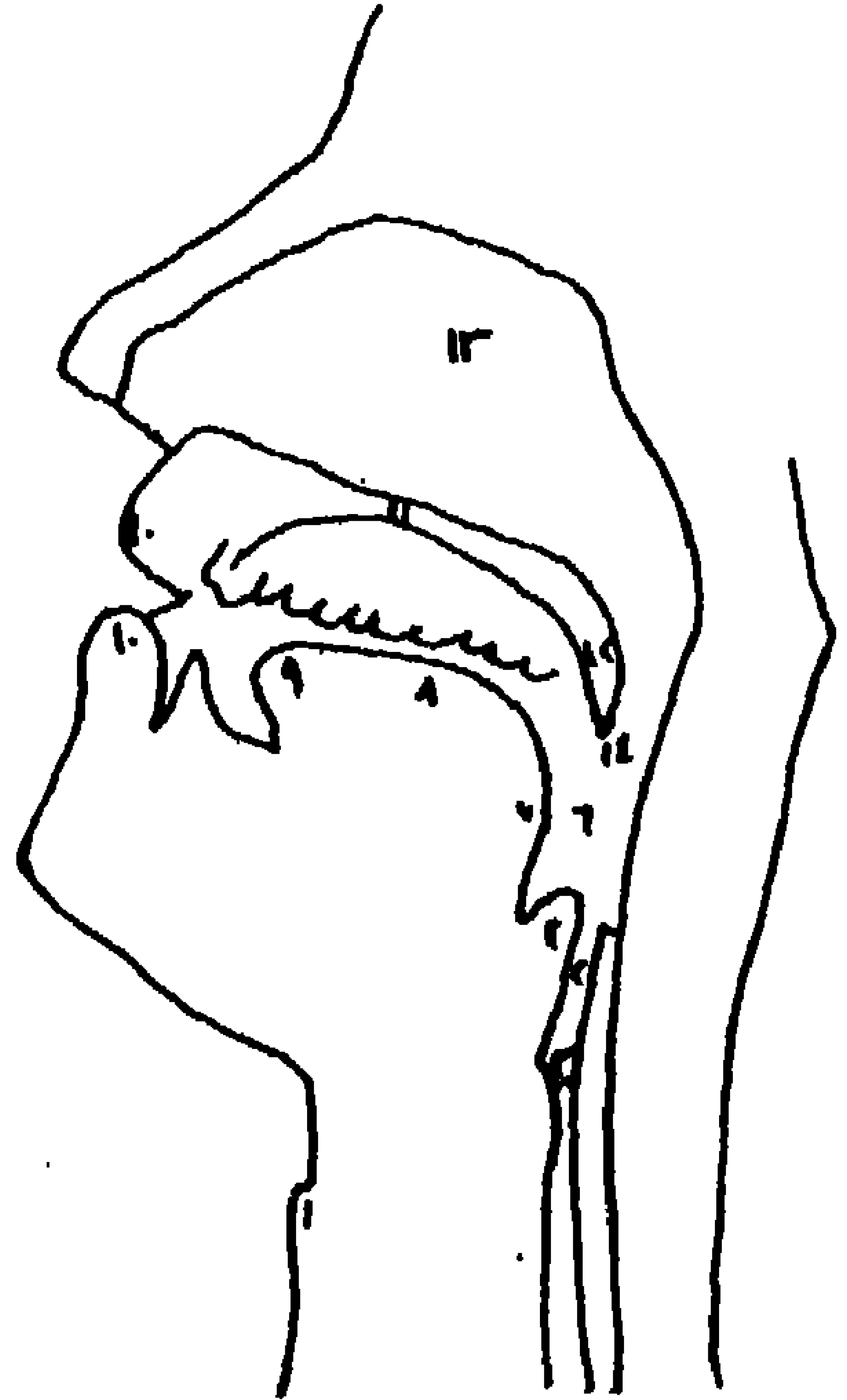
رابعها : إن وصف المخرج بأنه غشاء لحمى متجعد غير دقيق فهو تكوين عظمى فى الأساس .

(٧) الشكل التوضيحى لجهاز النطق :

أورد المؤلف فى ص ٦٣ شكلا توضيحيا لجهاز النطق . ويرد على الشكل بعض الملاحظات الهامة . منها أن النسب التى رسم بها الفك السفلى غير صحيحة . ومنها أن جعل مقدم اللسان محاذيا للحنك الصلب والحنك الصلب واللين ، والأولى تقسيم هذه المنطقة إلى مقدم اللسان ومؤخر اللسان . ومنها كذلك أنه وضع الوترين الصوتيين (رقم٣) خارج

الحنجرة (رقم١) ومقدم الرقبة وهى أخطاء لا يسهل التجاوز عنهـــا .

الشكل (١)



١ — الحنجرة
٢ — لسان المزمار
٣ — الوتران الصوتيان
٤ — القصبة الهوائية
٥ — البلعوم
٦ — أقصى الحلق
٧ — أقصى اللسان
٨ — مقدم اللسان
٩ — طرف اللسان
١٠— الشفتان
١١— الحنك الصلب
١٢— الحنك اللين
١٣— الخيشوم
١٤— اللهاة

ثانياً : صفات أصوات الحروف

٨) نطق الهمزة والحركات القصيرة :

يحدد المؤلف وضع الوترين الصوتيين عند النطق بالهمزة والحركات فيقول : " كما أن الوترين الصوتيين يتأثران يجرى النفس فهمـــا إما منقبضان متشنجان ، والنفس فى هذه الحال منحبس بهما وذلك عند نطق صوت الهمزة وأصوات الحركات الصغرى الفتحة والضمة والكسـرة . وإما ٠٠٠٠" (ص ٦٣) :

وتتضمن عبارة المؤلف هذه ذات الكلمات المعدودات طائفـــة لا يستهان بها من الأخطاء :

أولهـــا : التسوية بين الهمزة والحركات الصغرى من حيث وضع الوترين الصوتيين عند النطق بها . ومعلوم أن وضعهما مع الهمزة يباين وضعهما مع الحركات الصغرى والكبرى مباينة شديدة فهما مع الهمزة فى قفل تام ينحبس به النفس ومع الحركات فى قفل تام على جهة التراخى بحيث لا يعوق النفس عن الانطلاق أثناء النطق .

ثانيهـــا : مقتضى ظاهر قول المؤلف أن وضع الوترين الصوتيين مع الحركات الصغرى الفتحة والضمة والكسرة يخالف وضعهما مع الحركات الكبرى ألف المد وواوه وياؤه . وهى تفرقة لا وجود لها . بل الوضع فى الحالين واحد .

ثالثهـــا : أن المؤلف – فى نص سابق (ص ٥٨) – ذكر للوترين الصوتيين مع الحركات الصغرى وضعا مغايرا لما ذكره هنا . وذلك بنصه على أن الوترين الصوتيين يكونان منفتحين على حالهما عند النطق بهذه الحركات .

وما ذكره هنا هو عدول عن خطأ إلى خطأ أفدح منه ، إذ لا يمكن أن ينتج الصائت عن انحباس للنفس بين الوترين الصوتيين .

رابعهـــا : أن ربط المؤلف بين الهمزة والحركات الصغرى (يعنى القصيرة) وضع نطقى واحد للأوتار الصوتية إنما مرده الى عدم إحسانه ذوق الحروف ، فالغالب على الظن أنه ينطق كل الحركات القصيرة مبدوءة بهمزة من حيث إنه لا يستطيع نطقها إلا على هذا النحو، وهو أمر يسير على من يسره الله له . كما أنه طوى كشحا عن نصائح الخليل وإرشاداته فى هذا الباب .

(٩) صفة الباء والدال من حيث الجهر والهمس :

يقول المؤلف :" بيد أن أصوات الهمس صنفان أحدهما مثل الهمزة والباء والدال . وهذا لايجرى النفس إلا بحدوثه . وثانيهما مثل الهاء والحاء والسين . وهذا يجرى النفس فيها بأقل كلفة من أصوات الجهر" (ص ٦٦) .

هذا نص صريح من المؤلف على أن الباء والدال من أصوات الهمس . فهل هما كذلك حقا ؟ إن الجواب الصحيح عن هذا السؤال يعرفه طلاب هذا العلم ، فكيف يجهله " المتخصص " ؟

(١٠) أصوات " أجدت طبقك " وصفاتها من حيث الهمس والجهر :

يقول المؤلف :" ومن الأصوات المهموسة حروف عبارة " أجدت طبقك" غير حرف الجيم . والمجهور حروف غير هذه العبارة " (ص ٦٦) .

وهذا التعميم من المؤلف خطأ بإجماع الأمة من لدن الخليل الى يوم الناس هذا ، إذ هو خلط ظاهر بين صفتى " الشدة " و" الهمس " . وكأن المؤلف ظن أن كل صوت شديد يحتبس معه الهواء لايكون إلا مهموسا . وليس ذلك باجتهاد منا ، بل هو صريح ما نص عليه المؤلف إذ يقول :

" وإذا حاولت من صوتك بأحد حروف الهمس مثل القاف أو التاء امتنع أن يمتد . وإمتناع جرى الصوت بهذه الحروف يعرف بالشدة . والأصوات التى توصف بها هو حروف عبارة " أجدت طبقك" غير الجيم" (ص ٦٦) .

وقد أخطأ المؤلف بذلك ، فمن الشديد ما هو مهموس وما هو مجهور . وفى الحروف التى عدها جميعا من المهموسات ولم يستثن إلا الجيم صوت آخر مجهور هو الباء ، وفى هذا الخطأ تأكيد للخطأ السابق المذكور تحت رقم (٩) . كما أن قوله " والمجهور حروف غير هذه العبارة " هو خطأ أيضا ، فمن غير حروف هذه العبارة ما هو مهموس .

(١١) صفة السين والصاد من حيث الهمس والجهر :

يقول المؤلف :" واذا حاولت مد صوتك بأحد حروف الجهر مثل السين والصاد امتد بلا عائق . وإمتداد الصوت بهذه الأصوات يعرف بالرخاوة أو الاحتكاك . وهى صفة تميز حروف الهمس وحروف " لم يرو عنا" (ص ٦٦) .

هذا نص من المؤلف على أن السين والصاد من حروف الجهر. وهو قول مخالف أيضا لإجماع الأمة ،وللمعلوم من التجارب المعملية ،من حيث ظن أن كل صوت رخو يجرى فيه النفس لابد أن يكون مجهورا. وهو قول ظاهر الخطأ .

(١٢) صفة اللام والراء والضاد من حيث الإنحراف :

ذكر المؤلف أن "حروف اللام والضاد،والراء فى حالة ترقيقها توصف بأنها مائعة لانحرافها إلى طرف اللسان عند النطق بها"(ص ٦٦) . ويعود المؤلف الى تأكيد صفة الانحراف فى الراء بقوله :" فهذا الانتقال (أى من الرخاوة إلى الشدة) فى حدوث صوتى الراء واللام يعرف بالإنحراف "(ص ٧٠) .

وهذا كلام عجيب من جهات كثيرة :

منها أن وضع الراء فى الأصوات المنحرفة التى ينحرف فى نطقها الهواء الى طرف اللسان هو خطأ محض .

ومنها أن إسباغ صفة الميوعة على الراء المرققة دون المفخمة هو خطأ ثان ،إذ لا فرق بينهما على الإطلاق من هذه الجهة .

ومنها أن تفسير الانحراف فى أولى العبارتين السابقتين بأنه إنحراف الهواء إلى طرف اللسان هو خطأ ثالث . إذ الهواء إنما ينحرف إلى جانبى اللسان لا إلى طرفه ،وهذا الأمر خاص باللام ولا شأن للراء به سواء كانت مفخمة أو مرققة .

ومنها أن تفسير الانحراف فى العبارة الثانية بأنه "الإنتقال من الرخاوة إلى الشدة " هو خطأ رابع ،اذ لا ندرى أى انتقال من الرخاوة الى الشدة فى صوتين كالراء واللام .

ومنها أن اعتبار الضاد صوتا منحرفا ليس صحيحا على إطلاقه ، بل هو خاص بالضاد الرخوة القديمة . والمؤلف — كما سيتضح فيما بعد — لا يميز بين الضاد فى صورتها القديمة وصورتها الشائعة الآن حتى بين المجيدين من قراء القرآن الكريم .

(١٣) ألف المد وحروف التفخيم :

يضع المؤلف ألف المد بين حروف التفخيم فيقول : "إذا نطقت حروف الإطباق أينما كانت تحس أن الفم امتلأ بها ، وكذلك صوتا حرف الراء واللام فى بعض مواضعهما التى سيأتى الكلام عنها بعد ذلك . وصوت ألف المد أيضا . وهذا الامتلاء للفم بها يعرف بالتفخيم" (ص ٦٧) .

ونقول : ليس التفخيم صفة أصيلة لألف المد بل الغالب ألا تكون مفخمة إذ الأصوات المطبقة والمستعلية التى تكتسب معها ألف المد خاصية التفخيم أقل عددًا من الأصوات المرققة . وهذا أمر من الوضوح بحيث لا يحتاج الى فضل بيان .

ثالثا : مخارج الأصوت

أخطأ المؤلف إذ اختار هذا العنوان للفصل الرابع وهو أطول فصول كتابه (٧٧-١٧١) ،ذلك أن ما أورده تحت هذا العنوان لا يخص المخارج وحدها،وإنما هو يتخذ من تسمية المخرج من خلاله لذكر صفات الحروف وخواص نطقها . ومن ثم كان جل ما ورد فى هذا الفصل مما ينبغى دخوله تحت الفصل الثالث . وعلى أى حال لننظر ما أتى به من أوصاف لمخارج الأصوات وطرائق نطقها ففيها الكثير من التناقض والإحالة والبعد عن الصواب .

(١٤) مخرج أقصى الحلق :

يميز المحدثون فى تصانيفهم بين الحلق(البلعوم) والحنجرة ويقابل هذا التقسيم فى مصطلحات السلف وسط الحلق وأقصى الحلق على

الترتيب . واستخدام ما إعتمده المحدثون أولى عندى بالإتباع لما فيه من تمييز دقيق لمخرج الصوت . أما المؤلف فقد نقل المصطلح الوارد في كتب التراث ،وأعرض عن مصطلح المحدثين دون أن يسوق لنا مسوغا لما ذهب اليه .

(١٥) أصوات أقصى الحلق :

يحدد المؤلف أصوات هذا المخرج بالهمزة والهاء والألف . وهو بذلك يجعل الأصوات الثلاثة من مخرج واحد،وينص على ذلك صراحة بقوله: " الألف وصوتها ثالث أصوات هذا المخرج"(ص ٩٣) ويقتضى قوله هذا أن تكون الهمزة غير الألف ،وأن يكون المقصود بالألف ما نسميه بالفتحة الطويلة أو ألف المد. وذلكم هو ما ذكره المؤلف نصا حين تكلم عن إبدال الهمزة من الألف .

فهل يليق أن يتضمن مقرر جامعى مثل هذا الخطأ الأبلق بجعله ألف المد من مخرج الهمزة والهاء؟ ثم،أما كان يجدر به أن يراجع وصف الخليل لها بأنها هوائية أو من حروف الجوف . وفى ذلك الوصف ما فيه من دقة الحس وسلامة التذوق ؟.

(١٦) وصف المد بالضعف :

يصف المؤلف ألف المد بأنها "صوت مجهور هاو فى مخرجه ضعيف " (ص ٩٧) .

وصفة الضعف هى أبعد الصفات عن الصوائت عامة وألف المد خاصة. إذ الصوائت أقوى الأصوات إسماعا،والفتحة الطويلة هى أقوى الصوائت من هذه الجهة. ولذلك استحقت الصوائت أن تشكل نواة المقطع العربى لوقوعها فى ذروة السلم المحدد لدرجات الإسماع . فمن أين تأتى للمؤلف أن يصف الألف بالضعف ؟ .

(١٧) عملية النطق بألف المد :

يصف المؤلف هذه العملية بقوله :" مع الألف الوتران الصوتيان متشنجان مهتزان شيئا ما" (ص ٩٧)٠

والصحيح أن تشنج الوترين الصوتيين لا يؤدى ألبتة إلى حدوث الجهر الذى هو جوهر الألف ،كما أن الوترين الصوتيين لا يمكن أن يوصفا معها بأنهما " يهتزان شيئا ما" ،بل هما يهتزان اهتزازا منتظما يستمر طوال مدة النطق بالصوت ٠ وليست الألف شيئا آخر سوى الأثر الصوتى الناتج عن هذا الاهتزاز المنتظم المستمر مكيفا فى تجويفى الحلق والفم ٠

(١٨) صفة الهاء :

يصف المؤلف عملية النطق بصوت الهاء قائلا انه :" يحدث بهواء مندفع من الصدر لا يحول دونه عائق ٠ غير أن فتحة الوترين الصوتيين بها شئ من التضييق ،والفم مفتوح بمقدار نطق صوت القاف من قبل" (ص ٩٠) ٠

ولا يصح أن يقال ابتداء فتحة الوترين الصوتيين،فليس بهما فتحة وانما يقال المزمار٠ ومثل هذه التجاوزات فى التعبير أكثر من أن تحصى فى الكتاب ٠ بيد أن اللافت للنظر فى هذا الوصف هو اشتماله على أكثر من ملحظ ٠

ما الصلة بين نطق الهاء وإنفتاح الفم بمقدار نطق القاف ؟وأى انفتاح للفم مع نطق القاف ،وهى صوت احتباسى "شديد" لا ينشأ إلا عن قفل تام لممر الهواء ؟٠

الظاهر أن المؤلف يخلط بين صوت القاف ولقبه بين حروف الهجاء٠ وشتان ما بين الأمرين ٠ أو أنه ينطق بالقاف لدى ذوقه إياها محركة بالفتح ٠ وحينئذ يحصل له صوتان لا صوت واحد ويخلط ما بين خصائص

الأول وخصائص الثانى . وكلا الأمرين دليل على عدم إحسان ذوق الحروف على طريقة الخليل ،وعلى عدم إدراك خصائصها الثابتة لها، لا عند القدماء ولا عند المحدثين ،فجاء هذا الخلط الظاهر بين أمور هى من الوضوح والتمييز بمكان . ولو أن هذا الخلط لزمه وحده لهان الأمر. أما أن يتجاوزه الى أروقة التدريس فى الجامعة وإلى طلابه الذين يتلقون العلم على يديه ،وإلى كل قارئ تسوقه الأقدار إلى تقليب صفحات كتابه فهو أمر يؤسفله أشد الأسف .

(١٩) صفة الحاء

يصف المؤلف الحاء بأن " صوتها مجهور ضعيف احتكاكى"(١٠١) فهل صوت الحاء مجهور كما يقول ؟ وحسبنا نحن أن نتساءل . وعلى المؤلف أن يلتمس الجواب عند علماء اللغة وفى المصنفات الصوتية العربية القديمة والحديثة .

(٢٠) صفة الصوت g فى الإنجليزية :

يعقد المؤلف الصلة بين الغين العربية والصوت g فى الإنجليزية فيقول :" وهو (أى الغين) قريب من الصوت " g " فى اللغة الانجليزية لكن هذا مهموس " (ص ١٠٢).

وإسباغ صفة الهمس على الصوت " g " عجيب جدا من رجل يجعل من بين مراجعه كتاب دانيال جونز "An outline of English phonetics" ويزعم أنه اطلع على ما صدر من حديد فى علم الصوتيات " فى لغة أجنبية مترجما وبنصه "(ص ٧) . فما كتب جونز فى كتابه شيئا كهذا، وما ينبغى له .

(٢١) صفة الخاء :

أورد المؤلف صفة الخاء فى كتابه بقوله :" يتم صوت الخاء بما يتم به صوت الغين . لكن الهواء فيه أسلس فى طريقه . وذبذبة اللهاة أقل ،واهتزاز الوترين الصوتيين أشد قليلا (ص ١٠٣). ثم

يلخص مقالته فى الخاء قائلا: "فصوتها لهوى مجهور رخو مستعـــل" (ص ١٠٤).

وإذن فالخاء والغين عنده مجهوران نصا، بل إن الخاء أشـــد جهرا من الغين بمقتضى قوله إن ذبذبة الوترين معها أشد قليلا. وهذا القول خطأ محض فالخاء مهموسة لا مجهورة ،ولا ذبذبة للوترين الصوتيين معها بَلْهَ أن تكون الذبذبة أشد. والطريف أن المؤلف نفسه يقول فـــى موضع آخر من الكتاب نفسه " صوت الغين مجهور ونظيره المهموس هـــو صوت الخاء" (ص ٧٣). فهل بعد ذلك من تناقض ؟!

(٢٢) صفة القاف :

يحدد المؤلف وضع الوترين الصوتيين عند النطق بالقاف بقوله : انهما يكونان "متوترين" (ص ١٠٥).

وهذا القول خطأ لا مشاحة فيه. فالوتران مع القاف يتخـــذان الوضع السلبى بالانفراج دون تدخل من أى نوع فى تشكيل عمود الهواء.

(٢٣) مخرج الكاف والقاف : -

يطلق المؤلف على مخرج الكاف تسمية " المخرج اللسانى الحنكـــى القصى (ص ١٠٨) وعلى مخرج القاف " مخرج أقصى اللسان الحنكـــى " (ص ١٠٥). فهل فى هاتين التسميتين ما يشعر بالفرق بين المخرجين؟ وهل تضمنت أولاهما ما ينطبق على الكاف دون القاف أو العكس ؟ لقـد جهدت فى التماس الفرق المميز فلم أصل إلى شئ ، ولعل غيرى يكـــون أسعد حظا.

(٢٤) صفة الكشكشة :

يذكر المؤلف من صور إبدال الكاف صورتين وردتا نصا وترتيبـــا على النحو التالى :

"٢- وروى إبدالها بالجيم التى يشبه نطقها لفظ صوت " S " فى اللغة الانكليزية فى الألفاظ :

pressure , assur e, sugar فى مثل تشافر فى كافر . وهو مسموع وهو مسموع اليوم فى لهجة أهل حوران وفلاحى الأردن مثل تشلب وتشامل فى كلب وكامل ".

"٣- وأبدل من موضعها أو ألحقبها صوت الشين أو صوت السين فى الوقف وعرف ذلك فى اللهجات القديمة بالكشكشة والكسكسة . ولاسيما إذا كانت الكاف مكسورة . وهى لهجة لم تزل حتى اليوم فى حوران وريف الأردن" . (انتهى النص ص ١٠٨-١٠٩) .

وفى هذا النص خمسة أخطاء :

أولها : خلطه بين الصوت والرمز الكتابى . وذلك فى قوله " يشبه نطقها لفظ صوت " s " فى اللغة الانكليزية ... الخ".

ثانيها : ليس الصوت المشار إليه فى الألفاظ الانكليزية المذكورة من قبيل الجيم ، وانما هو الى الشين أقرب . ولاندرى كيف نطق المؤلف هذه الألفاظ حتى جعل هذا الصوت من قبيل الجيم .

ثالثها : إن الصوت المشار إليه فى الكلمات العربية تشافر وتشلب وتشامل ماهو بالجيم كما ذكر ، وماهو بالشين المتضمنة فى الأمثلة الإنكليزية التى أوردها . بل هو صوت ثالث يختلف تماما عن الشين والجيم كليهما .

رابعها : أن الأمثلة العربية التى أوردها " تشافر وتشلب وتشامل " هى بعينها أمثلة لظاهرة الكشكشة التى لم تقوم فى كتب التراث تقويما صحيحا . ومن ثم لم يكن ثمة ما يدعو الى أفراد الكشكشة وجعلها صورة ثالثة من صور إبدال الكاف .

خامسها : أن أقرب الأصوات الإنجليزية إلى الصوت الوارد فى الأمثلة العربية المذكورة هو ما يرمز اليه فى الكتابة الانجليزية بالرمز المزدوج Ch فى مثل Church و Channel وما شابههما ، وليس ما يرمز اليه بالرمز " S " فى مثل Sugar .

(٢٥) صفة الياء :

يصف المؤلف صوت الياء بأنه " خفى ثقيل" (ص ١٢٠) . ولا ندرى ما يعنيه المؤلف بالثقل ، إذ لم يسبق له أن عرف قارئه بمفهوم محدد لهذا المصطلح . وأما وصفه الياء بالخفاء فهو خطأ لاشك فيه ، فأنصاف الصوائت تلى فى وضوحها وقوة إسماعها الصوائت فلا سبيل إذن إلى وصفها بالخفاء . إلا أن يكون للخفاء عنده معنى خاص به يخفى على أذهان غيره من الناس .

(٢٦) صفة الضاد

حين عرض المؤلف لوصف صوت الضاد استعار له الأوصاف من كتب التراث ، فصوت الضاد عنده " انحرافى مجهور مستعل مطبق مستطيل فيه رخاوة" (ص ١٢٣) . كما تجد مصداق ذلك أيضا فى حديثه عن الدال حيث قال : " وبينها وبين الطاء مؤاخاة ولولا الإطباق الذى فى الطاء لصارت دالا" (ص ١٣٩) فأصبح النظير المفخم للدال هو الطاء لا الضاد ، وكذلك فى تحديده لمخرجها بقوله :" مخرج حافة اللسان وما يليه من الأضراس " الانحرافى" (ص ١٢١) .

وجميع ما أورده المؤلف مما سبق ذكره ينطبق على الضاد الفصحى القديمة التى تختلف إختلافا جوهريا عن الضاد الشديدة الشائعة الآن حتى على ألسنة المجيدين من قراء القرآن الكريم . بيد أن المؤلف حين أراد التمثيل لصوت الضاد قرن الأوصاف الكلاسيكية للضاد القديمة بأمثلة تشتمل على الضاد المعاصرة فقال :" وهو أشبه فى حدوثه بحدوث صوت " d " فى اللغة الانكليزية فى مثل الألفاظ التالية : Sudden, bed-time, dome, etc ..... " وهكذا خلط المؤلف خلطا ظاهرا بين نوعين من الأصوات يختلفان صفة ومكانا وزمانا ، ناسيا تلك المقولة الشهيرة التى تصف العربية بأنها لغة "الضاد" والتى لايصح بمقتضاها أن يضرب للضاد الفصحى مثلا بصوت من الانجليزية .

(٢٧) صفة الراء :

اختص المؤلف الراء بمخرج خاص سماه "مخرج طرف اللسان المنحرف" (ص ١٢٩) واختصاص الراء بمخرج لا يشاركها فيه غيرها دعوى ينفرد بها المؤلف بين القدماء والمحدثين على سواء . كما أن وصفها بالانحراف ووضعها بهذا الاعتبار مع الضاد واللام خطأ محض . نضيف الى ذلك وصفه إياها بالاحتكاكية . وليست الاحتكاكية صفة مميزة للراء تسوغ وضعها مع السين والشين فى صنف واحد، وهذا أيضا من الأخطاء الظاهرة فى وصف الراء .

(٢٨) صفة الزاى :

يقول المؤلف فى صفة صوت الزاى انه " صوت أسنانى مجهور شديد" (ص ١٤٧) . ووصف الزاى بالشدة خطأ، وهو يتناقض مع وصفها بالصفيرية ، فكل صفيرى رخو بالضرورة .

(٢٩) الحركات المعيارية :

ثمة حقيقة قامت على صدقها البينات هى أن بعض المدافعين عن التراث بغير علم ربما كانوا أضر عليه من أعدى أعدائه . وفى معالجة المؤلف لمسألة الحركات المعيارية شاهد عدل على ذلك .

يقول المؤلف :

" بيد أن أروع ما تم فى القرن الأول للهجرة أى فى القرن السابع الميلادى ما تمثل فى ما فعله أبو الأسود الدوّلى من وضعه المصوتات الصغرى أي الحركات . وهو ما اشتهر اليوم مثلها فى اللغات الأوربية الراقية ولاسيما الانكليزية والفرنسية والألمانية ،وسميت " الحركات المعيارية" (ص ٣٧) .

وبين من ذلك أن المؤلف لم يفهم مقاصد أبى الأسود ولا مقاصد جونز حتى جعل عمل الرجلين من قبيل واحد على الرغم من اختلافهما

المبين فى المنطلق والموضوع والغاية . ذلك أن أبا الأسود لم يضع المصوتات الصغرى كما تقول عبارة المؤلف بل وضع رموزا كتابية تمثلها فى محاولة منه لاصلاح نظام الكتابة العربى وتطويره ،وجعله أكثر وفاء وقدرة على تمثيل المنطوق . وهى إذن محاولة محدودة بهذه الغاية لا تتجاوزها إلى غيرها ،ولا تتصل من قريب أو بعيد فى مقاصدها بالحركات المعيارية التى اقترحها جونز. أما عمل جونز فلم يكن محدودا بالإنجليزية كما زعم المؤلف ،كما أنه منبت الصلة بمشكلة نظام الكتابة التقليدية فيها. بل ان جونز لم يكن فى عمله هذا ناظرا إلى أى لغة من لغات الأرض على التعيين ،لأن غايته من عمله هو وضع اطار يتمكن به أى باحث من القيام بالتوصيف النطقى لمخارج الصوائت وصفاتها أيا كانت اللغة التى يتخذها موضوعا لبحثه . كذلك ينبغى التنويه بأنه لا صلة البتة بين نظرية جونز ورقى اللغة أو بداثيتها إذا صح التعبير. بل ربما كان مجال استخدام هذه النظرية لوصف الصوائت فى اللغات التى لايعرف لها نظام كتابى مما يتكلم به "البداثيون" أرحب وأخصب .

ذلكم هو جوهر المقصود من تسمية هذه الحركات بالمعيارية ، إذ هى معايير عامة تمثل إطارا من الامكانات التى يستعان بها فى الدرس العلمى للأصوات ، وبدهى أنه لا مجال للقول بشىء من ذلك فيما جاء به أبو الأسود. فما بال المؤلف يسوى بين الرجلين فى العمل، ويذهب فى ذلك إلى حد القول " بأن الوقائع التى جرت من أبى الأسود" بحرفيتها ونصها وروحها دون مباينة تم مثلها فيما وضعه اللغوى الانكليزى المعاصر "دانيال جونز" من حركات معيارية وضمنها كتابه الذى صدر فى أواخر الربع الأول من القرن العشرين"(ص ٣٧ - ٣٨) لعله يريد أن يزين صدر أبى الأسود بوسام من عنده . وهيهات فما أغنى أبا الأسود من مثل هذه الأوسمة ذات البريق الزائف وقد حفظ له العلماء قدره ومكانه ،وحمدوه بما فعل لا بما لم يفعل

(٣٠) تشبيه أصوات اللغة بأصوات غير لغوية :

تضمنت رسالة ابن سينا " أسباب حدوث الحروف" فصلا فى أن هذه الحروف قد تسمع من حركات غير نطقية (ص ١٣٣-١٣٧ من طبعة مجمع اللغة العربية بدمشق) . وقد حاول ابن سينا فى هذا الفصل أن يلتمس مشابه للأصوات اللغوية من أصوات أخرى تصدر عن غير جهاز النطق عند الإنسان. وكان هذا الصنيع من ابن سينا فرصة ثمينة للمؤلف ليحقق صفة من صفات الاجتهاد بأقل كلفة ممكنة . فأتى فى ذلك بالطرائف الباعثة على الابتسام والتى يدلك بعضها على سائرها وهذه أمثلة منها :

الهمزة : يشبه صوت الهمزة من أصوات الطبيعة صوت إخراج الاصبع من فم الزجاجة الفارغة بضغط من الاصبع لحفافى فمها (ص ٨٩) .

الهاء وما يشبه صوتها فى الطبيعة : يسمع صوتها فى نفث الهواء المضغوط من المكواة البخارية (ص ٩٣) .

الألف : يشبه صوتها فى الطبيعة خوار البقرة شيئا ما . (ص ٩٧)

الحاء : يشبه صوتها فى الطبيعة شق قطعة من القماش الجديد بمقص بسرعة . (ص ١٠١) .

الشين : يسمع صوتها .. فى صب قليل من الماء فى مقلى رفع عن النار لوقته وبه أثر زيت كان يغلى . (ص ١١٥) .

اللام : يشبه صوتها فى الطبيعة .. صوت طعام يلت له قوام متماسك . (ص ١٢٨) .

العين : يشبه صوتها فى الطبيعة افراغ صفيحة زيت ممتلئة بامالتها إلى جهة فمها ميلاً شديداً (ص ٩٩) ... وهكذا .

ولا يصح للمؤلف أن يحتج لهذه الابتكارات بأنه كان فى مثلها مسبوقا بابن سينا . ذلك أن عمله هذا يباين عمل ابن سينا من جهتين:

أولاهما : أن ابن سينا كان يبحث فى " أسباب حدوث الحروف" ومن ثم أراد أن يدلل على أن توافر الأسباب المحدثة للحرف ولو من غير أعضاء النطق كفيل بإحداث الحرف أو شبهه . أى أن

الصوت اللغوى لا يختلف عن أى صوت آخر من حيث الأسباب المحدثة له ومن حيث قابليته للوصف والتحليل .

وثانيتهما: أن ابن سينا نص على أن الأصوات التى ساقها بوصفها ذات شبه بأصوات اللغة " انما تسمع من حركات غير نطقية " ولم يقل بأنها أصوات طبيعية . كما قال المؤلف وعبارة ابن‌سينا فيها دقة الفيلسوف الحكيم . أما المؤلف فقد جعل من بين أصوات الطبيعة صوت المكواة البخارية وإفراغ صفيحة الزيت وشق قطعة القماش الجديد بالمقص وصوت المولد الكهربائى إلى آخر ما أورده مما لا يصح نسبته الى الطبيعة بحال .

وبعد كل هذا نجد المؤلف ينهى هذا الفصل بقوله :
" فتلك هى مخارج أصوات العربية بحسب نتائج البحث الصوتى اليوم" (ص ١٧١) .

نعم هكذا قال . بل انه لم ينس فى هذا المقام أن يسوق تقييمه لجهوده ، وتعداد مصادره ومراجعه فيما ذهب اليه فيقول :
" ولا شك أن فائدة هذه الدراسة مقتصرة على الجانب النظرى بالرغم من محاولة القرن بين كثير من جوانبها بأبرز نتائج البحث الصوتى ومناهجه ولاسيما فى الانكليزية والمترجم عنها وعن سواها ،وبعض البحوث القيمة التى أنجزها علماء فى هذا الاختصاص ودراسات استشراقية للدرس اللغوى بنحو عام لها ميزاتها ،وبمألوف الأذن اليوم من اللغة وما يستعمل منها" (ص ١٧١) .

ولا ريب عندى أن أيسر مراجعة لما سقناه من أخطاء وتصويبات تقودنا إلى الجزم بأن هؤلاء وأولئك ممن عددهم المؤلف بريئون من وزرها .

وما نظن أن الكتاب بحاجة - بعد ما ذكرناه - إلى مزيد من الفحص الكاشف عن سوءاته العلمية على الرغم من أن ما تبقى منها هو

من الوفرة والظهور بحيث لا يجدى معه إلا تتبع الكتاب فقرة فقـــرة ، بل ربما سطرا سطرا. وحسبنا أن نشير الى رؤوس المسائل الآتية : ــ

أولهـــا : الاستخدام المظهرى للمراجع الأجنبية لتحلية الكتـــاب ، واضفاء صبغة المعاصرة الزائفة عليه. فالمسائل الــــتى ذكرت بازائها الإحالات هى من المسائل الذائعة والمبسوطة فى عشرات المراجع العربية . كما أن جميع إحالاته ــ علــى قلتها ــ كانت إلى عناوين لفصول أو فقرات لا الى اقتباسات محددة فى مسائل بعينها. وبعض ما ذكره عن الإنجليزيـــة يقطع بأنه لم يقرأ جونز وليونز وهاليداى كما زعم (انظـر إحالاته إلى جونز وهاليداى فى ١٧٧،١٧٨،١٧٩).

ثانيهـا : الخلط الظاهر من قبل المؤلف بين الوظيفة الفونولوجيـــة والوظيفية الصرفية للأصوات (راجع وظيفة الصوت) (ص ١٨٦- ١٨٨).

ثالثهـا : الخلط بين الموقعية الصوتية والموقعية الصرفية (أى فــاء الكلمة وعينها ولامها). (ص ١٧٨).

رابعهـا : إطالة الكلام فى مشكلات مختلفة من أساسها من مثل حديثـــه عن الحركة أهى قبل الصوت أم معه أم بعده) (ص ٢٠٤-٢٠٨).

خامسها : على الرغم من أن عنوان الكتاب هو "فى صوتيات العربيـة" نجده قد جمع بين دفتيه خليطا من المعلومات الصرفيـــة والمعالجات الفونولوجية والتاريخية المبتسرة . وأكثــر ذلك مما يقع خارج مجال الدرس الصوتى للغة . وغير ذلــك فى الكتاب كثير وكثير.

تعقيب

يشير هذا الكتاب وأشباهه عدداً من القضايا التى لابد من التنبيه إلى خطورتها، لاسيما ما كان منها صادراً عن أساتذة جامعيين وضعـــوه ليكون مقررات دراسية لطلابهم.

فلابد من الدعوة المخلصة إلى استحياء الضمير العلمى حتى لا يقفو المرء ما ليس له به علم. ولابد من أن تدقق الجامعات العربية فى إسناد المقررات العلمية الى المتخصصين ،ذلك أنها مؤتمنة على سمعتها،وعلى الحركة العلمية التى تسهم فيها،وعلى عقول الطلاب الذين وثقوا فيها،والتحقوا بها طلبا للعلم،ورجاء لما لديها من نفع .

ولابد من الإشراف الفعال على الكتاب الجامعى ،إذ إن حرية الفكر فى الجامعة هى فى جوهرها مسئولية والتزام ،ولا يمكن أن تعنى تشويه المعلومات ،وحشو الأدمغة بكل ماهو خاطئ ومغلوط ،ثم جلوس الطلاب للإمتحان فى هذه الأخطاء ،ومنحهم من الدرجات بقدر قدرتهم على حفظ الأخطاء واجترارهم اياها فى أوراق الامتحان .

ولابد أخيرا من إحياء وظيفة الحسبة الإسلامية فى مجال العلم والمعرفة حماية للعقول ،ذلك أن حماية العقل هى من مقاصد الدين بإجماع أهل الأصول .

رقم الايـــداع
١٩٨٩/٥٩٨٧ م

هذا الكتاب

هو محاولة لاستحياء معلم أصيل من معالم الثقافة العربية الإسلامية الزاهرة ، تلك الثقافة التى تفخر بوفرة تصانيفها فى الجدل والمناظرة ومسائل الخلاف .

وتصدر هذه المحاولة عن احترام للعقول المبدعة ، وللعقول الناقدة المتطلعة إلى المعرفة ؛ احتراماً يوجب علينا أن نطرح الزلفى والرياء ، وأن نَنْبُذَ إليها فى الخلاف العلمى على سواء .

ولقد قصد بهذه الدراسات النقدية أن تكون حواراً لا مبارزة ، وأريد بها وجه الحق لا الغلبة ؛ ذلك أن الخلاف فى الرأى من طبائع العقول ، وبه ـ لا بغيره ـ تتسع الرؤية ، ويزكو العلم ، وتسفر الحقيقة .

الطبعة الأولى
١٤١٠ هـ ـ ١٩٨٩ م

